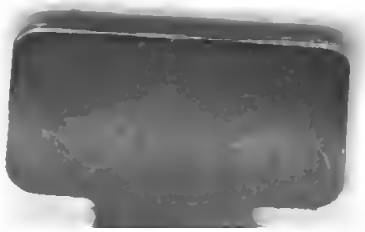
(Arch.)
144
Kg

Arch. 144 kg Valentin



Digitized by Google

Orpheus und Herakles

in der Unterwelt.

Ein antikes Bild

nach drei Vasengemälden beurtheilt

und

Versuch

einer Würdigung seines künstlerischen Gehaltes

von

Dr. Veit Valentin.

Mit einer lithographirten Tafel.

Berlin.
Druck und Verlag von Georg Reimer.
1865.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

An

Herrn Geheimrath und Professor

Dr. Eduard Gerhard

bei der Feier

seines funfzigjährigen Doctorjubiläums.

Gewähren Sie es, hochverehrter Mann, auch mir Ihnen an dieſem hohen Feſttage, welcher wie Ihnen ſelbſt faſt noch mehr all den Ihnen Naheſtehenden ein Freudentag iſt, ein Zeichen meiner Ihnen gewidmeten Verehrung und Liebe darzubringen. Haben Sie doch durch Ihre immer gleiche Leutſeligkeit und Güte mir reiche Gelegenheit gegeben meine aufſtrebende Jugend an dem Vorbild des ganzen, fertigen Mannes zu ſtählen, welcher ſich mit voller Seele einem hohen Ziele weiht und ſicher und unbeirrt den ihm bewußt gewordenen Weg verfolgt, zugleich aber auch dem einen anderen Weg Einſchlagenden gerne die hülfreiche Hand zu belehrender Anregung und Unterſtützung reicht, ſofern demſelben nur der rechte Ernſt und die Hingebung an die Sache nicht fehlen. So werden Sie, wie ich hoffe und wünſche, auch an dieſem Büchlein Freude haben, das in der Stille ward, während ich von Tag zu Tag in

Ihrem Hause mich heimischer fühlen durfte. Lassen Sie mich jetzt, da ich aus demselben scheiden muß, auch dafür meinen Dank aussprechen, Ihnen und auch der würdigen Theilnehmerin Ihres Jubeltages, Ihrer verehrten Gattin, der guten Frau mit dem hohen Geist und dem reichen Gemüthe, welche mich fürsorglichen Sinnes so gerne treu berathen hat. Möchten Sie sich meiner immer mit gleichem Wohlwollen erinnern — in mir wird die Zeit, die ich in Ihrer Nähe verleben durfte, ebenso unvergeßlich sein wie die Bedeutung welche sie für mich gehabt hat, von bleibender Dauer ist.

Berlin, 30. Juli 1865.

Veit Valentin.

Unter den aus dem Alterthum uns überkommenen Erzeugnissen der bildenden Kunst sind es ganz naturgemäß zunächst die Marmor- und Erzwerke, welche die allgemeinere Aufmerksamkeit fesseln, weil sie gleichsam unmittelbar die Größe des Alterthums neu empfinden lassen und selbst da, wo das Verständniß des Einzelnen ein nicht durchaus klares ist, dennoch schon durch die großartige Einfachheit der Form auf das Gemüth in ergreifender Weise zu wirken vermögen. Anders ist es jedoch bei Kunstwerken, welche mit dem Alterthum und den ihm ganz besonders eigenen Anschauungsweisen so enge verwachsen sind wie die auf den Thongefäßen erhaltenen Gemälde. Je fremdartiger und eigenthümlicher die Kunst in dieser Gattung von Kunstwerken auftritt, desto leichter kann es scheinen, als sei der in aller Kunst vorhandene, das Gemüth des Menschen als solchen, nicht als eines diesem oder jenem Volke Angehörigen, berührende Gehalt, welcher allein die aus den verschiedensten Zeiten und Völkern hervorgegangenen einzelnen Menschen zu einem gemeinsamen Genuß ein und desselben Kunstwerkes befähigt, hier ganz zurückgedrängt und das Werk selbst nach dieser seiner hauptsächlichsten Seite hin für uns fast ungenießbar geworden, so daß der Hauptgewinn dieses reichen Erbtheils aus dem Alterthum einer besonderen Wissenschaft überlassen werden müsse, für welche sie zunächst nur als gewichtige Zeugnisse für die Erkenntniß des Alterthums Werth haben. Allein eine solche Hervorhebung und Nutzbarmachung dieser einen Seite würdigt ganz auch nur eine Seite des Kunstwerks: die, daß es alt ist, und es ist oft die Folge davon gewesen, daß die bessere Kunstschöpfung hinter der älteren als der für den besonderen Zweck interessanteren und wichtigeren hat zurückstehen müssen. Dagegen kann diese Werthschätzung des Altseins bei der Betrachtung des Kunstwerks als solchen

nicht in gleichem Maße in Anſchlag kommen: vielmehr macht ſich hier das ſchöne Vorrecht aller echten Kunſt geltend ewig jung zu ſein, d. h. immer in gleich unmittelbarer Weiſe auf das Gemüth des Menſchen zu wirken. Hat die Zeit aber dennoch uns ſo weit umzuwandeln vermocht, daß unſere Vorſtellungsweiſe, dieſer ſo ſehr umgeſtaltend wirkende Durchgangspunkt auf dem Wege des ſinnlichen Erfaſſens bis zum überſinnlichen Empfinden, unfähig geworden iſt in ſo unmittelbarer Weiſe, wie es bei früheren Geſchlechtern geſchah, die vom Künſtler gewollte Wirkung hervorzubringen, ſo iſt eine wiſſenſchaftliche Behandlung des künſtleriſchen Inhalts einer Schöpfung der Kunſt vollkommen an ihrem Orte, nicht nur, weil ſie dem eigentlichen und nächſten Zweck des Kunſtwerks durch Betonung ſeines Hauptinhaltes, der Kunſt, am Meiſten gerecht wird und dieſem ſelbſt allein ſo nahe kommen kann, wie es überhaupt einer auf die Begriffsthätigkeit gegründeten Betrachtung bei einem zunächſt nicht für den begreifenden, ſondern den empfindenden Menſchen geſchaffenen Werk möglich iſt, ſondern weil nur eine derartige Behandlung zugleich das Verſtändniß für die Mittel liefert, deren ſich der Künſtler für ſeine Darſtellung bedient hat. Eine ſolche wiſſenſchaftliche Betrachtung eines Kunſtwerks, welche allen in ihm liegenden Beziehungen gerecht werden will, ſucht durch ſtrenge, zunächſt aus dem Kunſtwerk ſelbſt hergenommene Begründung auch dem Verſtande den Eindruck klar auseinanderzulegen, welchen der Künſtler durch ſein Werk hervorzubringen beabſichtigte, und hat zu unterſuchen, ob er im Rechte war gerade dieſen zu beabſichtigen und wie er gerade ſolche Mittel anwenden konnte oder mußte um ſeinen Zweck zu erreichen. Freilich muß ſich hierbei der wiſſenſchaftlich forſchende Verſtand eine Zerlegung gefallen laſſen, da durch dieſe allein Unterſuchung und Begründung, die weſentlichſten Bedingungen wiſſenſchaftlicher Behandlung, möglich werden, während das Gefühl, für welches der Künſtler zunächſt ſchafft und in welchem allein gerade das Allereigenthümlichſte des Kunſtwerks, die ſeiner Geſtalt gewordenen Schönheit entſpringende Wirkung, zur Geltung kommen kann, denſelben Eindruck zwar wie auf einen Schlag und unmittelbar, dafür aber auch minder klar und ohne ſich der Gründe ſeines Empfindens bewußt zu werden, empfängt. Daß aber auch der alte Künſtler, ſofern er in vollem Sinne des Wortes ein ſolcher war, nicht etwa im Dienſt der zu ſeiner Zeit herrſchenden religiöſen Anſchauungen als Illuſtrator gearbeitet habe, daß er dieſe vielmehr nur als Fundament benutzt haben könne, um auf ihnen ſein eignes ſelbſtgeſchaffenes freies Werk ſich erheben zu laſſen: dies liegt in der Natur der Kunſt über-

haupt, welcher ſich ein einzelner Zweig wie die bildende Kunſt nicht entziehen kann ohne aufzuhören Kunſt zu ſein. Denn dieſe will vermitteln zwiſchen einer der Unzulänglichkeit irdiſcher Zuſtände entſprungenen, in ihrer Idealität aber erſt vom Künſtler neu geſchaffenen Anſchauung und der nur auf dem Wege ſinnlicher Betrachtung möglich werdenden Erfaſſung derſelben durch andere Menſchen. Für die hierdurch nothwendig bedingte ſinnliche Verkörperung bedient ſich der Künſtler jeder ſich ſeinem Zweck als entſprechend darbietenden ſinnlichen Erſcheinung; das Kunſtwerk iſt alſo ein Compromiß zwiſchen der auf Grund allgemein herrſchender Betrachtungsweiſe vom Künſtler neugeſchaffenen Anſchauung und der allgemein vor Augen liegenden, alltäglichen ſinnlichen Erſcheinung. Somit bedarf es für das wiſſenſchaftliche Verſtändniß eines Kunſtwerks vor Allem einer genauen Kenntniß der ſinnlichen Sphäre, aus welcher der Künſtler die Hülfsmittel genommen hat um ſeine Anſchauung ſichtbar darzuſtellen. Und dazu gewährt uns, die wir der angeborenen Durchdringung des Lebens von der im Alterthum herrſchenden Denkweiſe nicht mehr unmittelbar theilhaftig ſind, für ein aus dem Alterthum ſtammendes Kunſtwerk die Alterthumskunde und beſonders die Mythologie die nothwendigen und ſicherſten Mittel, da jene allgemein herrſchende Denkweiſe, welche den Ausgangspunkt des Künſtlers bildet, um ſo häufiger den religiöſen Anſchauungen entnommen iſt als dieſe, da ſie ihrer Natur nach einen höhern Inhalt in ſich tragen als es die irdiſchen Zuſtände vermögen, wahrſcheinlich ſogar überhaupt den allererſten Antrieb zu künſtleriſcher Darſtellung gaben, jedenfalls aber immer die bedeutendſten Schöpfungen der Kunſt veranlaßten, weil ſie vor Allem den ewigen Gehalt verleihen können, welcher ſelbſt dann noch empfunden werden muß, wenn auch die religiöſen Anſchauungen im Einzelnen längſt eine ganze andere Form angenommen haben. Die Sache, daß der Menſch ſich ewig nach einem höheren göttlichen Lebensinhalt ſehnt, welchen er zunächſt freilich nur ahnden kann, und daß er dieſen am leichteſten und liebſten in einer höheren Lebensform ausgeſprochen glaubt, wie ſie die reine Kunſt zu geben verſucht — dieſe Sache bleibt, ſo lange es Menſchen giebt, deren ſonſt ſo farbloſes nur vom Irdiſchen erfülltes Traumdaſein durch das innerſte Bedürfniß des Herzens zu inniger Hingebung an ein überirdiſch Göttliches oder zu erkenntnißdurſtigem Streben erweckt iſt.

Wie ſehr aber dieſer allgemeine Inhalt der Kunſt auch in jener minder unmittelbar ergreifenden Klaſſe von Kunſtſchöpfungen des Alterthums dennoch vollgültig enthalten iſt, zeigen beſonders diejenigen Vaſen-

bilder, deren Composition nicht auf dem Boden des Kunsthandwerks selbst entstanden sind — denn nur als ein solches kann die ausgedehnte Vasenfabrikation im Großen und Ganzen betrachtet werden —, welche vielmehr den schöpferischen Gedanken der höher stehenden Schwester, der eigentlichen Malerei entlehnt haben und uns daher diese, je nach der größeren oder geringeren Fähigkeit der Copisten in ihren Hauptzügen wohl treu, in der eigentlichen Schönheit der Formen und des Ausdrucks jedoch gewiß alle mehr oder weniger entstellt, noch jetzt zur Anschauung bringen. Wir haben daher allen Grund dieser wenn auch mangelhaften Ueberlieferung der antiken Malerei dankbar zu sein, da sie uns eine lebendige Vorstellung davon giebt, wie dieser Zweig der Kunst in der besten Zeit seiner Blüthe nicht weniger gedankentief und sinnvoll gewesen sei als Skulptur und Poesie, von welchen wir eigene Werke der Künstler besitzen. Um aber diese Seite auch hier recht ins Licht zu stellen, verdienen gewiß solche Vasenbilder, denen offenbar ein bedeutendes Originalwerk zu Grunde liegt, außer der ihre Bedeutung für das engere Gebiet der Gelehrsamkeit feststellenden Behandlung auch eine ihren künstlerischen Werth einer streng kritischen Betrachtung unterwerfenden Untersuchung. Eine solche zu versuchen, scheinen mir die drei einander auf den ersten Blick so sehr ähnelnden, als „Darstellungen der Unterwelt" bekannten Vasenbilder gerade deshalb ein sehr geeignetes Beispiel, weil sie ganz offenbar auf ein gemeinsames, der echten schöpferischen Kunst der Malerei entstammendes Original zurückgehen — was, hier zunächst behauptet, gerade durch eine am Einzelnen geübte Kritik des künstlerischen Werthes dieser Composition um so ersichtlicher werden wird. Schon der erste Blick auf unsere figurenreiche Vorstellung zeigt, daß wir es hier nicht mit einer aus willkürlich zusammengewürfelten Gestalten bestehenden Zeichnung, einem Bilderbogen, sondern mit einem wirklichen Bilde zu thun haben, d. h. einer bildlichen Darstellung, welche bei aller Reichhaltigkeit des vorgeführten Personals dennoch einen einheitlichen, sich alles Einzelne unterordnenden Mittelpunkt hat, und von einer bedeutsamen, zu allem scheinbar abgesonderten Einzelnen dennoch in Bezug stehenden Handlung bewegt wird. Denn eine solche darf am allerwenigsten dann fehlen, wenn die bildende Kunst, wie sie es zwar auch schon bei der Darstellung einer einzelnen Gestalt thun kann, durch das Hinzufügen einer zweiten Gestalt von der typischen Darstellungsweise entschieden zur dramatischen übergeht; denn nun muß in der Art der Darstellung der Gestalten selbst die Berechtigung ihrer Zusammenstellung ausgeprägt sein, und dies kann nur so eintreten, daß der

innere Bezug durch ein äußeres Geſchehen verſinnlicht wird *) — ähnlich wie in der Tragödie in dem Augenblick eine Handlung eintreten d. h. ſie ſelbſt zum Drama werden mußte, als dem einen Schauſpieler ein zweiter hinzugefügt wurde. Erſt dieſe Eigenſchaften geben einer bildlichen Darſtellung das Anrecht als künſtleriſche Compoſition betrachtet und nach den Geſetzen einer ſolchen beurtheilt zu werden.

Nachdem bereits früher zwei Vaſen bekannt geworden waren, welche in dem weſentlichen Inhalt ihrer Darſtellung — der „griechiſchen Unterwelt“ — eine ſo große Uebereinſtimmung zeigten, daß man annehmen mußte, es ſei hier wirklich auf beiden Gefäßen derſelbe Gegenſtand ausgeführt, iſt nun neueſtens aus dem Muſeum zu Neapel ein freilich ſchon vor längerer Zeit bei Altamura aufgefundenes Gefäß, eine Amphora von ſechs Palmen Höhe, durch eine Publication in den Monumenti dell' Instituto bekannt geworden, deſſen auf der Hauptſeite befindliche Darſtellung, obgleich in vielen Einzelheiten abweichend, doch im Weſentlichen denſelben Vorwurf wie jene zwei anderen Gefäße zeigt, von welchen das eine in Ruvo gefunden, jetzt in Carlsruhe iſt, das andere, aus Canoſa ſtammend, ſich in München befindet. **) Dieſe für die Darſtellung ein und deſſelben Gegenſtandes verhältnißmäßig zahlreiche Ueberlieferung bedingt ein noch viel zahlreicheres Vorhandenſein ähnlicher Wiederholungen im Alterthum, da uns bei einem der Zerſtörung ſo leicht ausgeſetzten Geräth gewiß nicht gerade die einzigen Exemplare erhalten ſein werden. Daraus aber läßt ſich ſchon von vornherein ſchließen, daß der Gegenſtand dieſer Darſtellung ein beſonders inhaltreicher und ausdrucksvoller geweſen ſein, gerade um deswillen aber auch einen leicht und aus den Mitteln der

*) Ein beſonderer und noch durchaus zur typiſchen Darſtellungsweiſe gehöriger Fall iſt der, daß zwei engverbundene göttliche Weſen wie die Dioskuren noch im Dienſte der Religion zuſammen gebildet werden, wobei der innere Bezug deshalb nicht durch ein äußeres Geſchehen verſinnlicht zu werden braucht, weil er bereits im religiöſen Begriff gegeben iſt. Die dramatiſche Darſtellungsweiſe tritt in dem Augenblick ein, in welchem die Kunſt nicht mehr ausſchließlich als Dienerin der Religion ſchafft, ſondern, der freien Schöpfungskraft ſich bewußt geworden, den bleibenden Gehalt für den dargeſtellten Gegenſtand ſelbſt und die Art ſeiner Darſtellung nicht mehr einſeitig in ſeiner religiöſen Bedeutung ſucht.

**) Die zu beſſerem Verſtändniß und eigener Beurtheilung alles Folgenden auf der beigegebenen Tafel vergleichend zuſammengeſtellten Abbildungen ſind nach den in der Archäologiſchen Zeitung 1843 Tafel XI (Ruveſer Bild) und XII (Canoſer Bild) und den Monumenti dell' Instituto VIII Tav. IX (Vaso di Altamura) enthaltenen Veröffentlichungen angefertigt. Beigegeben iſt ferner die Gefäßform der zu München befindlichen Vaſe.

Darſtellung ſelbſt verſtändlichen Inhalt dargeboten haben muß: denn die Beliebtheit und Verbreitung eines künſtleriſchen Werkes hängt immer von ſeinem bedeutſamen Inhalt und dem klaren Ausdruck deſſelben ab. Und hier muß die eigentliche Handlung um ſo nothwendiger deutlich und ſcharf ausgeprägt ſein und bei der Betrachtung um ſo leichter als eigentlicher Kern aus der ſie umgebenden Schale heraustreten, je größer die Zahl der mit der Haupthandlung zu einem reichen Gemälde verwebten Figuren iſt und je eher dieſe bei einer nicht ganz klaren Compoſition die Abſicht des Bildners mehr verdunkelt als erleichtert haben würden. Dies iſt aber auf das Vollkommenſte vermieden, indem auf allen drei Bildern in ganz gleicher Weiſe der bei weitem größte und noch dazu die Mitte, den natürlichen Sammelpunkt des Auges, einnehmende Theil der Darſtellung zwei auf den erſten Blick deutliche Scenen vorführt, die, wie ſie an ſich klar ſind, zugleich ganz zweifellos den Ort der Handlung beſtimmen und ſomit auf die ſie umgebenden kleineren, an und für ſich keineswegs immer ſogleich ganz klaren und noch dazu auf den verſchiedenen Bildern ihrem beſonderen Inhalte nach ſehr wechſelnden Gruppen vielmehr ſelbſt ein Licht werfen, als daß ſie von jenen erſt erklärt würden: woraus ſich wiederum ergiebt, auf welche Seite der bleibende Inhalt des hier Dargeſtellten und ſomit auch das eigentliche Gewicht der Darſtellung ſelbſt fällt. Herakles, den ſich nur vergeblich ſträubenden Kerberos mit Anſtrengung all ſeiner Kraft überwältigend, führt uns unverkennbar in das Reich der Unterwelt, deſſen Herrſcherpaar oberhalb unter einem kleinen, mit reicher Architektur geſchmückten Gebäude nicht etwa ruhig thront, ſondern in lebhafter Verhandlung begriffen iſt. Dieſe iſt augenſcheinlich durch den in demüthig bittender Stellung ſeine Laute ſchlagenden Orpheus verurſacht, der mit ſeinen Tönen ſelbſt die lebloſe Natur rührte und hier das noch weit Schwerere verſucht, dem finſtern Beherrſcher der Unterwelt einen günſtigen Spruch abzulocken. Denn daß hier der ganz beſtimmte Augenblick gemeint ſei, wie Orpheus ſeine durch ein hartes Schickſal ihm ſo ſchrecklich entriſſene Gemahlin ſich zurückbittet, iſt bei der Bekanntheit dieſes Mythos zu offenbar als daß man eher als daran vielmehr an das ganz unbeſtimmte und allgemeine Wandeln des Orpheus in den ſeligen Gefilden oder gar an orphiſche Myſtik denken ſollte; dadurch würde jeder beſtimmte Bezug zu dem Herrſcherpaar aufgehoben, deſſen auf dem Bild als beſtimmt dargeſtellte Handlung ſodann gleichfalls einem ganz allgemeinen, verſchwommenen Sichbehaben verfallen würde. Dies könnte man aber nur vorausſetzen, wenn Pluton und

Perſephone in gänzlicher Ruhe oder wenigſtens als in vollkommener Verſunkenheit den Tönen des Orpheus lauſchend dargeſtellt wären. Auch darf man nicht einwenden, die Gegenwart der Eurydike ſei nöthig, um den bezeichneten Augenblick des bekannten Mythos hier aufgefaßt und vorgeſtellt glauben zu können. Denn was liegt näher als den vor dem Herrſcherpaar der Unterwelt bittend dargeſtellten Orpheus um ſeine Gattin bittend zu denken? Es würde ſogar dem Mythos geradezu widerſprechen, wenn Orpheus bereits jetzt und hier die ihm entſchwundene Gattin ſähe: er darf ſie nicht früher ſehen als bis er mit ihr auf der Oberwelt angelangt iſt; denn gerade dieſe Bedingung iſt es, welche für ſein weiteres Geſchick von Bedeutung wird und gegen welche fehlend er die faſt Gewonnene ſeinen Händen entſchweben ſieht. Ja, ich muß es geradezu für einen trefflichen künſtleriſchen Zug dieſer ganzen Compoſition erklären, daß hier nicht der bereits entſchiedene Zuſtand dargeſtellt iſt, etwa wie dem Orpheus ſeine Gemahlin eben zugeſprochen wird, in welchem Falle ſie um ihm alsdann zu folgen, in der Ferne wenigſtens für den Beſchauer des Bildes, wenn auch ohne für Orpheus ſichtbar zu werden, erſcheinen könnte; daß vielmehr der noch unentſchiedene Augenblick gewählt iſt, in welchem das Herrſcherpaar ſich noch nicht geeinigt hat, ob es den Bitten des Orpheus willfahren ſolle. Es iſt alſo keineswegs Grund vorhanden, die Eurydike in der Nähe ſich zu denken: ſie wandelt vielmehr noch unter den Schatten, fern vom Palaſt des Pluton. Derſelbe Zug, die Handlung auf die Schneide des Meſſers zu ſtellen, kehrt, ſofern ihr Inhalt überhaupt dramatiſch iſt, in allen vorzüglichen Werken der bildenden Kunſt wieder, da er mit dem Weſen dieſer Kunſt auf's Innigſte zuſammenhängt. Weil es im Charakter alles Handelns liegt, verſchiedene auf einander folgende Augenblicke zu umfaſſen, ſo kann ein Werk der bildenden Kunſt, welche nur einen Moment darzuſtellen vermag, nur dann dennoch eine Handlung ausdrücken, wenn die Art des gewählten Augenblicks erkennen läßt, wie dieſer hat werden können, beſonders aber, wie er ein weſentliches Glied zur Vermittlung des Abſchluſſes der Handlung ſein muß. Erſt durch einen ſolchen bedeutungsvollen Blick in die Ferne, der jedoch kein ſchwankender und durch das Zweifelhafte beängſtigender ſein darf, vielmehr mit Nothwendigkeit aus dem Gegebenen auf das Kommende ſchließen laſſen muß, wirkt eine bildlich dargeſtellte Handlung in höchſter Weiſe anregend; denn der Menſch erfreut ſich nicht nur daran wie etwas erſcheint, ſondern das was es bedeutet gewährt ihm zugleich einen willkommenen Ausgangspunkt eignen Denkens, durch welches die Handlung

gleichsam erst vollendet und abgeschlossen wird. Dafür ist aber der Moment unmittelbar vor einer nicht mehr zweifelhaften Entscheidung am geeignetsten, während die Entscheidung selbst dem Beschauer nichts mehr zu thun übrig läßt. Dies ist auf unserem Bild vorzüglich befolgt und zeigt sich wie bei Orpheus so auch bei Herakles, der im Augenblick der höchsten Anstrengung des Kampfes gegen den Kerberos aufgefaßt ist, jedoch so daß die Ueberwältigung dieses letzteren eben so sicher eintreten muß wie die Erhörung des Orpheus.

So giebt sogleich der erste Blick das Wesentliche der Darstellung zu erkennen und zugleich die Gewähr, daß, so sehr die Abweichungen im Einzelnen sich auch häufen, doch der Charakter des den uns überlieferten Nachbildungen zu Grunde liegenden Originals bewahrt ist. Zugleich aber läßt er uns den inneren künstlerischen Werth desselben erkennen, wenn wir auch den davon verschiedenen technischen Werth, den es vor unsern in ihrer Art hochstehenden Vasenbildern dennoch gewiß voraus hatte, nicht mehr zu beurtheilen vermögen.

Nachdem wir so durch die Betrachtung der Hauptgruppe einen festen Standpunkt für die Beurtheilung des ganzen Bildes gewonnen haben, wird es um so leichter sein, den noch übrigen kleineren Gruppen die ihnen im Verhältniß zum Ganzen zukommende Stelle anzuweisen, was wiederum für die Bedeutung des Einzelnen manchen entscheidenden Gesichtspunkt darbieten wird.

Soll der Blick des Beschauenden nicht in einer den Zweck des Hauptbildes störenden Weise von diesem abgelenkt werden, so dürfen die schon durch den Platz ihrer Anordnung zur linken und rechten Seite des Mittelbildes als von geringerer Wichtigkeit gekennzeichneten kleineren Gruppen nicht etwa eine neue Handlung oder auch nur ein neues wesentlich nothwendiges Moment der Haupthandlung bringen, woraus aber zugleich folgt, daß sie nicht ganz ohne Bezug auf die Haupthandlung sein dürfen, da sie ja sonst etwas Neues, dem Hauptinhalte bis dahin Fremdes böten. Sie müssen also gleichsam Illustrationen des Hauptbildes sein, sie müssen ein noch schärferes Licht werfen sei es auf den Ort wo die Haupthandlung vorgeht, sei es auf die an dieser selbst betheiligten Personen. Und dies ist denn auch in der That der allen diesen äußeren Bildern gemeinsame Charakter, so verschieden gerade hier die zur Sichtbarmachung dieses Grundgedankens gewählten Mittel sind. Für das unsern drei Bildern zu Grunde liegende Original aber folgt hieraus, daß die Reihenfolge von Gruppen, welche jenen Zweck am Vollständigsten erfüllt, d. h. die mannich-

faltigsten, diesem Zweck entsprechenden Momente darstellt ohne in den Fehler der Wiederholung zu verfallen, und welche zugleich was die äußere Anordnung betrifft, den besten inneren Zusammenhang aufweist, der auf dem Original vorhanden gewesenen Reihenfolge entsprechender Gruppen die verwandteste sein muß. Es wird also darauf ankommen durch eine Prüfung der einzelnen Gruppen den innern Zusammenhang einer solchen Reihenfolge aus den uns überlieferten drei Bildern nachzuweisen. Dafür so wie für das Verhältniß der drei Bilder unter einander sowohl als auch zu dem Original ist noch dies zu bemerken, daß es für das Kunsthandwerk als welches die Vasenmalerei auftritt, einmal überhaupt charakteristisch ist die Werke der freien Kunst für seine Zwecke zu verwenden, für das antike Kunsthandwerk aber, daß es den dem Alterthum überall eigenthümlichen selbständigen Geist sogar in der Nachahmung nicht verleugnete; um so weniger haben wir uns darum zu scheuen, wenn wir einmal die der Composition des verlorenen Originals zu Grunde liegende Idee erkannt haben, irgend eine bei der Nachahmung desselben entstandene Abweichung als dieser Idee nicht entsprechend, als von dem ursprünglichen Charakter der Darstellung abweichend, und deshalb als verunglückt und verfehlt zu bezeichnen. Da jedoch alle drei uns vorliegenden Bilder die Eigenschaft der Copie gemeinsam haben, so kann zwar eines von ihnen die relativ beste sein; allein dies schließt nicht aus, daß nicht etwa auch die im Allgemeinen minder genauen anderen Nachahmungen doch in einzelnen Zügen die ursprüngliche Absicht des Künstlers treuer bewahrt haben, da man den Copisten gewiß nicht eine bewußte Verschlechterung zuschreiben darf, deren Grund vielmehr in der ihnen mangelnden Fähigkeit liegt, einen großen Gedanken in seiner ganzen Bedeutsamkeit aufzufassen und demgemäß wiederzugeben. Und die natürliche Folge des Nachahmens ohne Congenialität ist immer das einseitige Erfassen und Fortbilden der Form gewesen, während der Inhalt nur dem schaffenden Geist Stand hält, dem nachahmenden aber zerrinnt, oder mit andern Worten: der Styl wird in der Nachahmung zur Manier.*)

*) Styl ist nur einer solchen Darstellungsweise zuzuerkennen, welche dem eigensten Wesen des Darstellers vollkommen natürlich entspringt und zugleich der Natur des dargestellten Gegenstandes vollkommen gemäß ist. Wer diese letztere Eigenschaft dadurch in einer Schöpfung erreichen will, daß er für sie die einer fremden Natur entsprungene Darstellungsweise borgt, verfällt in Manier, welche darum nie ein zugleich originelles und vollendetes Werk schaffen kann. Da nun jedes Individuum seine besondere Natur hat, so ist „Styl" nur zur Bezeichnung einer solchen individuellen Darstellungsweise geeignet, welche jene beiden Bedingungen erfüllt; daher wäre die Eigenthümlichkeit einer

Indem ich ſo nach Beſtimmung des allgemeinen Geſichtspunkts, welcher der Betrachtung des Einzelnen zu Grunde liegen muß, mich nun zu dieſer ſowie zur Kritik mit ſteter Rückſichtnahme auf die dem Original vielleicht am Meiſten entſprechende Darſtellung der uns vorliegenden Varianten wende, gehe ich auch hier von dem am Meiſten durch ſich ſelbſt verſtändlichen Theil der ganzen Darſtellung, dem Mittelſtreifen aus, und zwar zunächſt von der im oberen Raum befindlichen Gruppe des Orpheus und des Königspaares.*) Die Canoſiſche Vaſe, welche hier wie auch in den meiſten andern Gruppen wegen ihres ernſten würdevollen Charakters und ihrer ſinnvollen Compoſition das Original am unverfälſchteſten wiederzugeben ſcheint und darum den Vorzug vor den andern Bildern verdient (wie ſich dies gerade bei der Betrachtung des Einzelnen noch näher herausſtellen wird), zeigt ein kleines durch ſechs ioniſche Säulen, auf denen ein reich verziertes Giebeldach ruht, gebildetes Gebäude. Außerhalb desſelben ſteht links vom Beſchauer Orpheus in bittender Stellung die Leier rührend, während ihm von der inneren Seite Perſephone, als Wahrzeichen eine mehrflammige Fackel haltend, entgegentritt, das Haupt jedoch wie bittend zu ihrem thronenden und durch das Scepter als König bezeichneten Gemahl wendet, um als Fürſprecherin für den klagenden Sterblichen einzutreten. In dieſer Art der Darſtellung liegt etwas ungemein Schönes, Feingefühltes, Echtmenſchliches: Kora, die ſelbſt nur gegen ihren Willen in die Unterwelt kam, kennt und liebt die ſchöne Erde, und weil ſie es darum iſt, die an dieſem finſtern Ort von Allen allein ein menſchliches Rühren zu fühlen verſteht, läßt der Künſtler den Orpheus ſich zunächſt an ſie wenden; und ſie iſt es zugleich, welche, wenn irgend wer, allein über den finſteren, unerbittlichen Pluton, der „den Sterblichen der Verhaßteſte unter den Göttern" iſt, durch ihre ſanften, ſchmeichelnden Bitten etwas vermag. Orpheus hätte ohne ſie, trotz dem bezaubernden Tone ſeiner Leier, dennoch niemals allein dies harte Herz gerührt. Dieſer dem bildenden Künſtler durchaus eigenthümliche und originelle Zug iſt ein ſehr feiner und zeigt wie ſehr ſich derſelbe der Grenzen ſeiner Kunſt, zugleich aber auch der Vorzüge und der Mittel dieſe

Schule oder eines ganzen Zeitalters, weil in ihnen die individuelle Darſtellungsweiſe von der conventionellen zurückgedrängt wird, im ſtrengen Sinne des Wortes nicht als Styl, ſondern nur als Manier zu bezeichnen.

*) Ich kann hier nur auf die Unterſchiede in Haltung und Kleidung der einzelnen auf den verſchiedenen Vaſenbildern ſich entſprechenden Figuren eingehen, welche für die Auffaſſung von entſcheidender Bedeutung ſind, und verweiſe dafür auf die zur Vergleichung mit dem Texte angefügten Abbildungen.

zu benutzen bewußt war: der Beſchauer ſoll überzeugt werden, daß der ſonſt nur das Leben verſchlingende und wie das ihm zugeſchriebene Symbol des Schlüſſels offenbart, auch feſt verſchloſſen haltende Hades gegen ſeine Natur dennoch bewogen wird ein Leben wieder herauszugeben. Der Dichter kann die Wirkung ſchildern, welche die Töne des Orpheus auf den König der Unterwelt hervorbringen: von dem ſpielenden Orpheus des Malers aber könnte der Beſchauer gar nicht begreifen, wie er eine ſolche Macht auszuüben vermöchte, da der Maler die Töne weder hören laſſen noch eine Schilderung derſelben geben kann. Wollte nun der Maler ſeinen Gegenſtand wirklich ſelbſt vollſtändig zur Anſchauung bringen, und ſich nicht auf die Ergänzung aus der außerhalb des Bildes liegenden Sage verlaſſen, ſo mußte er zur Vermittlung eine Geſtalt ſchaffen, durch welche die Erhörung des Orpheus unmittelbar aus dem Bilde ſelbſt verſtändlich wird, und dazu wählte er ſehr glücklich die Gattin des Pluton. Ein ſo geiſtvoller Zug verdient die größte Beachtung, weil er auf die Schöpfungskraft des bildenden Künſtlers das hellſte Licht wirft und zugleich die Selbſtändigkeit bezeugt, mit welcher ein ſolcher weiterbildend die Sage für ſeine Zwecke umgeſtalten muß. Er gehört daher gewiß auch dem Schöpfer des Originals an, um ſo mehr als er ſich auf allen drei Bildern wiederholt findet. Doch weichen die beiden andern von dem hier durch die einfachſten Mittel erreichten und wegen dieſer Urſprünglichkeit auch ſchönſten Ausdruck des dieſer Darſtellung zu Grunde liegenden Gedankens erheblich ab. Das Ruveſer Bild will den Effect durch mancherlei Zuthaten erhöhen, und fehlt gerade dadurch gegen die edle Einfachheit der urſprünglichen Compoſition. Perſephone iſt es hier, welche thront, während ihr königlicher Gemahl zu ihr herantritt und mit der Gebärde des warnend erhobenen Fingers ſie etwa abmahnen will, eine Bitte zu gewähren, welche die rückſichtsloſe Conſequenz des ſtrengen Geſetzes der Unterwelt und damit deſſen unbedingte Gültigkeit überhaupt aufheben muß. Perſephone wird damit die eigentlich entſcheidende Macht, welcher der ſonſt ſo ſtrenge Gemahl nicht zu widerſprechen wagt; dort aber war die viel natürlichere und bei weitem ſchöner empfundene Rolle der ſanft überredenden, der demüthigen, nur durch die ihr innewohnende Lieblichkeit unwiderſtehlich bittenden Gattin gegeben, während die Würde des thronenden Königs unangetaſtet blieb. Und während es dort Perſephone ſelbſt iſt, welche zu Orpheus herantritt und ſchon dadurch ihm hülfebereit und troſtreich ſich zeigt, vermittelt hier zwiſchen ihr und dem Sänger eine ihr beigegebene in jeder Hand eine Fackel tragende Dienerin, in welcher jedoch

keine Furie geſehen werden darf, wie dies ein vergleichender Blick mit den hier in der Mitte des linken Seitenſtreifens befindlichen unverkennbaren Erinyen lehrt: die Fackelträgerin zeigt keine Spur von Schlangen, die dort in ganz gleicher Weiſe an beiden Geſtalten durch das Haar und um den linken Arm ſich ringeln, woraus hervorgeht, daß dem Maler der Ruveſer Vaſe die Bezeichnung der Furien durch Schlangen als nothwendig erſchien. Ein weiteres Fortgehen im Suchen nach äußerer Eleganz und effectvoller Darſtellung zeigt in dieſer Gruppe auch das Gebäude, unter welchem Perſephone thront: die zwei vorderen des hier nur auf vier Säulen geſtützten Giebeldachs tragen als beſonderen Schmuck je eine Sphinx, auf welchen ſodann erſt das Dach ruht, während auf dem Canoſiſchen Bild die Säulen alle gleichmäßig einfach ſind. Aber dennoch war auf dieſem Gemälde die Auffaſſung des Gegenſtandes im Großen und Ganzen dieſelbe geblieben, und namentlich Nichts von der die geſammte Auffaſſung beherrſchenden Würde verloren gegangen: wenn auch echt menſchliche Züge in das Thun der Götter hineingetragen waren, ſo erſchienen ſie dadurch doch nicht der Göttlichkeit entkleidet — wie ja gerade den griechiſchen Götterglauben und nicht weniger die Darſtellungen der beſten Kunſt dieſe wunderbare Miſchung des Höchſten in der Menſchennatur mit dem in der Gottheit, was ſie dem Menſchen am Nächſten bringt, das Ueberfließen der einen Natur in die andere, die Verſchmelzung und vollſtändige Durchdringung beider zu ſchöner Harmonie charakteriſirt. Allein noch eine andere Seite hatte dieſer Glaube; er konnte die erhabenſten Göttergeſtalten den gewöhnlichſten menſchlichen Leidenſchaften unterworfen darſtellen und, ohne dadurch der dauernden Verehrung eines Gottes zu nahe zu treten, ihn dennoch ſchalkhaft für einen Augenblick als komiſche Perſon dem heiteren, eben ſo raſch verflogenen wie geborenen Spotte preisgeben, wie es ſo oft in der Komödie geſchah. Und dies iſt der Charakter, welchen das dritte Gefäßbild, das der Vaſe von Altamura, zeigt. Nicht in jener Hoheit erſcheinen hier die Götter, vor der ſich der Menſch unwillkürlich beugt, auch wenn ſie ſich nur in menſchlicher Geſtalt offenbart: das Niedrige der Menſchennatur überwuchert hier die göttliche Würde. So iſt es nun nicht ſowohl liebliche Bitte, nicht freundliche Ueberredung als vielmehr ſchlaue Uebertölpelung, welche hier den Widerſtand bricht, liſtiges Eingehen auf eine Neigung, welche den Gott dem unterthan macht, der ſie zur Erreichung des eignen Zwecks zu befriedigen verſteht. Wie um nicht merken zu laſſen, was ihre wirkliche Abſicht ſei, kehrt Perſephone hier dem flehenden Orpheus den

Rücken und richtet ſcheinbar ihre ganze Aufmerkſamkeit auf den ihr gegenüberſitzenden Gatten, welchem ſie mit lauerndem Blicke und verführeriſchem Lächeln auf ſchön mit Zweigen geſchmückter Schüſſel köſtliche Früchte reicht, während er ſelbſt, der ſonſt ſo finſtere Gott, heiteren Ausdrucks einen Kantharos ſchwingt. Kein Wunder, daß ſeine Seele heiter geworden iſt: denn außer der Nähe der holden Gattin, die ihm ihrer Mutter Gaben mit ſolcher Liebenswürdigkeit reicht als wäre ſie ihm durch das ſüßeſte Band der Liebe, nicht aber durch Zwang verbunden, zaubert der freundliche Hymnus ſogar die klagenden Töne des Orpheus in heitere Melodien um. Um ſo natürlicher iſt es, daß er, der jetzt ſeiner Gattin in ungetrübter Freude zutrinkt, die von ihr im rechten Augenblick angebrachte Bitte nicht wird abſchlagen können. Und ſo erreicht auch der hier wirkende Maler ſeinen Zweck, aber in einer Weiſe, die ebenſo weit von jener erſten entfernt iſt, wie der ausgelaſſene Gang des Soccus vom ernſten Feierſchritt Aeſchyleiſchen Kothurnes.

Dieſelbe auch ſonſt auf dieſem Bild hervortretende, faſt an das Groteske ſtreifende Darſtellungsweiſe zeigt ſich auch in der Architektur, welche hier wie auch auf den andern Gefäßen charakteriſtiſch für den im ganzen Bilde herrſchenden Geiſt iſt. Die andern Säulen, welche bei der Ruveſer Vaſe trotz dem Zuſatze der Sphinxen wenn auch verkürzte, doch immer noch vollſtändige joniſche Säulen waren, ſind hier ganz zu Poſtamenten verkümmert, um welche ſich die im korinthiſchen Styl herrſchenden Akanthusblätter in reicher Fülle legen. Auf ihnen ſtehen, als Stützen des Daches dienend, zwei Mädchengeſtalten, die in ihrer üppigen Nacktheit weit abweichen von der ſtillen Hoheit der Karyatiden, der ehrwürdigen Sinnbilder der atheniſchen Jungfrauen, welche am Erechtheion zu ähnlichem architektoniſchem Zwecke dienten. Gerade dieſer ſo deutliche Fortſchritt an einem verhältnißmäßig doch immer nur Nebenſache bleibenden Theil der Darſtellung, welcher aber eben darum mit um ſo größerer Unbefangenheit von Seiten des Bildners umgeſtaltet werden konnte und deshalb treuer als vieles Andere den in dieſer ganzen Auffaſſung herrſchenden Geiſt offenbart, bietet eine treffliche Handhabe zur Beſtimmung der zeitlichen Aufeinanderfolge dieſer Bilder ſo wie nicht minder der damit enge zuſammenhängenden innerlichen Entfernung von dem urſprünglichen bedeutungsvollen Gehalt, welcher, wie jene erſten Bilder noch ahnden laſſen, in der Auffaſſung des Originals geherrſcht haben muß.

Den ganz gleichen inneren Fortſchritt in der Auffaſſungsweiſe dieſer drei Vaſenbilder zeigt auch die andere Gruppe der auf dem Mittelſtreifen

dargeſtellten Haupthandlung. Der hier offenbar zu Grund liegende Gedanke iſt wiederum am unverfälſchteſten auf dem Bild der Canoſiſchen Vaſe ausgeſprochen, welche darum auch am deutlichſten zeigt, was eine jede der zu dieſer Gruppe gehörenden Perſonen der Abſicht des Künſtlers zufolge ſoll. Wie in der Gruppe des Orpheus ſeinem demüthigen Flehen eine hülfreiche Macht Beiſtand leiſtet, eine abwehrende aber die Rechte des Orkus vertritt und Einſpruch einlegt gegen einen Bruch der denſelben ſchützenden Geſetze, ſo iſt auch dem die Schranken der Unterwelt gewaltſam durchbrechenden Helden eine ſchützende Gottheit beigegeben, welche ihm in dem entſcheidenden Augenblick Ermuthigung einflößt und ihm eine Gewähr iſt, daß er die Gefahr beſtehen und zur freundlichen Oberwelt zurückgelangen werde; andrerſeits aber kann ein ſolcher Raub nicht geſchehen, ohne daß von Seiten der Unterwelt wenigſtens der Verſuch gemacht wird, den kecken Einbruch zu verhindern und den Eindringling zu vertreiben. Dies geſchieht durch die von der rechten Seite her gegen den Herakles eine Fackel ſchwingende weibliche Geſtalt, zu welcher der geängſtete Kerberos zu fliehen ſucht: zwei ſeiner Köpfe ſind auf ſie als der erhofften Helferin aus der Noth gerichtet, der dritte wendet ſich dem übermächtigen Gegner zu und malt das ihm von dieſem einflößte Entſetzen, welches den Wächter der Unterwelt ſein Heil nur in angſtvollem Entwinden und Fliehen, nicht aber in muthigem Eingehen auf den wider ihn unternommenen Kampf finden läßt. Herakles dagegen, im Augenblick der höchſten Kraftanſtrengung, wendet ſich nach der entgegengeſetzten Seite, auf welcher der ſchon im Fortſchreiten begriffene Hermes keinen Zweifel läßt, daß es dem mühſam kämpfenden Helden im nächſten Augenblick gelingen werde den Widerſtand ſeines Gegners zu brechen und dieſen nach dem rettenden Ausgang mit ſich fortzureißen, auf welchen der ſchützende Gott, nach Herakles zurückblickend, mit der dorthin gerichteten rechten Hand ermuthigend hinweiſt. Solcher Uebermacht gegenüber iſt es begreiflich, wenn Hekate — denn ſie ſcheint hier gemeint zu ſein, da ſie ähnlich wie Pluton ſelbſt Schlüſſel und Seilbündel außer der Fackel als Symbol trägt und ſomit gerade zur Wahrerin der Rechte des Orkus, gleichſam zur Pförtnerin, durch ihre Natur am Erſten geeignet iſt — nicht mehr heftig widerſteht, ſondern einen wirklichen Angriff als nutzlos erkennt und es deshalb kaum mehr wagt thatkräftig einzugreifen: ſie läßt den Frevel, den ſie nicht verhindern kann, verzweifelnd und in das Unvermeidliche ſich findend geſchehen, und ſieht ohne ernſtliches Handeln gleichſam unter ihrer Hand den Beſchützer ihres Reiches rathlos ſich entriſſen. Und ſo vermehrt auch ſie in ihrer

eigenen Hülfloſigkeit nur die Gewißheit des noch nicht entſchiedenen, aber nicht mehr fernen Sieges des Herakles. Scheinbar ganz theilnahmlos, darum aber auch gewiß ſehr abweichend von der Abſicht des Künſtlers, derzufolge deutlich angegeben ſein mußte, in welchem Zuſammenhang dieſe Figur zu den anderen innerhalb der Compoſition dieſer Gruppe ſtehe, iſt die Vertreterin der Rechte der Unterwelt auf der Ruveſer Vaſe aufgefaßt, die ſich auch hierin als weniger getreue Nachbildung erweiſt; ja, dieſe Geſtalt erſcheint hier ſo indifferent, die Haltung ihrer Fackel für den Zweck der ganzen Figur im Zuſammenhang mit der übrigen Gruppe ſo wenig entſchieden, daß man, freilich mit Verkennung des inneren Zuſammenhangs dieſer Gruppe, nach ihrer rein äußerlichen und für ſich abgeriſſen betrachteten Erſcheinung ſogar vermuthen konnte, dieſe Unterweltsgöttin bringe dem ihr Reich und deſſen Rechte ſo frech beleidigenden Räuber ſelbſt hülfreich Licht: was an und für ſich undenkbar iſt, außer dem daß ja die hülfreiche Macht bereits vollkommen genügend durch Hermes vertreten iſt; und ein guter Künſtler wird niemals in derſelben Compoſition zwei verſchiedene Geſtalten zu Trägern derſelben Idee machen, wenn er deren vollkommen genügenden Ausdruck durch eine einzige erreichen kann — in der Beſchränkung zeigt ſich der Meiſter. Und daß etwa Herakles, das Kind der Oberwelt, hier im Hades ohne ſolches Leuchten nicht zu ſehen vermöchte, könnte man wohl nicht im Ernſt als Grund für dieſe Auffaſſung anführen; auch iſt auf der Canoſer Vaſe die Fackel offenbar nicht zum Erleuchten da, auf der von Altamura fehlt ſie ganz. Statt einer zweiten Fackel, welche Hekate in dem Canoſer Bild hält, ſind ihr auf dem Ruveſer zwei Speere beigegeben, gewiß eine dem Weſen der Unterweltsgöttin weit weniger entſprechende Waffe. Aber auch dieſe ſchwingt ſie nicht, ſondern läßt ſie in ruhiger Ergebung in dem Arme ruhen.

Dies Uebergehen von einer ausdrucksvolleren Bewegung auf dem einen Bild zu einer weniger lebendigen auf dem anderen zeigt ſich auch in der verſchiedenen Auffaſſung des Hermes. Auf dem Canoſer Bild ſchreitet er lebhaft mit raſchen großen Schritten vorwärts, der nachgezogene Fuß berührt nur leiſe mit der Spitze den Boden, der vorwärts zeigende Arm iſt hoch erhoben, die ganze Figur athmet das raſcheſte Leben und iſt beſeelt von der dem Götterboten eigenthümlichen und ſo natürlichen Eile. Und je weniger dieſe Bewegung geſtattet ihn in ſolcher Haltung verweilend zu denken, vielmehr auf eine Veränderung im unmittelbar nächſten Moment hinweiſt, um ſo mehr empfindet man wie auch die noch nicht eingetretene Entſcheidung im Kampfe des Herakles ebenſo raſch

und unfehlbar eintreten müſſe, damit dieſer dem geleitenden Gotte folgen könne. In der Haltung des Hermes auf dem Ruveſer Bild iſt dagegen ſo viel Ruhe ausgedrückt, daß man ihn ſich ſehr wohl in dieſer Stellung dem Kampf eine ganze Weile zuſchauend denken kann, wodurch das gerade dieſer Gruppe eigene und in ihr ſo vortrefflich benutzte Momentane des dramatiſch bewegten, auf dem Höhepunkt der Kraftanſpannung fixirten Lebens weſentlich beeinträchtigt wird —, damit zugleich aber auch der in der Canoſer Vaſe noch deutlich hervortretende künſtleriſche Gehalt des urſprünglichen Gemäldes.

Noch mehr iſt dies der Fall in der entſprechenden Gruppe des Gefäßes von Altamura; nicht nur Hermes hat in ähnlicher Weiſe wie auf dem Ruveſer Bild den ſeinem Weſen überhaupt wie insbeſondere ſeinem Eingreifen in dieſe Handlung ſo wohl entſprechenden Charakter der Raſchheit verloren, wozu hier noch der dem Original gewiß fremde, weil dem Zweck ſeines Auftretens geradezu widerſprechende harte, gebieteriſche Ausdruck kommt ſtatt des früheren hülfereichen, wie er ja wirklich Hülfe bringen ſoll: auch die ihm entgegengeſetzte Gottheit, welche ſeinen fördernden Einfluß wo möglich ausgleichen ſollte, hat dieſen urſprünglichen Charakter jetzt ſo ſehr verloren, daß die ihr entſprechende Figur dieſer dritten Darſtellung nur noch dazu dient den Schrecken zu malen, welchen die geängſteten Bewohner des beleidigten Orkus über die eben verſuchte und nicht zu verhindernde Frevelthat des Herakles empfinden. Sobald aber bei dieſer Figur der urſprüngliche Gedanke einer wenn auch vorausſichtlich erfolgloſen, jedenfalls aber doch verſuchten Abwehr aufgegeben und nur der des Ausdrucks paniſchen Schreckens an ſeine Stelle getreten war, ſo konnte die Trägerin dieſes Ausdrucks eine jede beliebige der Unterwelt angehörige Geſtalt ſein: es bedurfte nicht mehr der Hekate, die ſich leicht als vor allen Andern zur Abwehr berufen denken läßt. Und dieſe Freiheit verfehlte denn auch keineswegs der den Werth der Darſtellung weniger im Inhalt als vorzugsweiſe in Aeußerlichkeiten ſuchende Geiſt, welcher dies Gemälde ſchuf, in einer ihm entſprechenden Weiſe zu benutzen. Mit ſtaunendem Entſetzen zurückblickend flieht irgend eine weibliche Bewohnerin der Unterwelt auf einem fiſchgeſchwänzten Seepferd, das mit ſchreckhaft geöffneten Nüſtern und weit hervorſtarrendem Auge gleichfalls das allgemeine Entſetzen malt, den innern Räumen des Hades zu, ohne auch nur daran zu denken daß es möglich wäre, dem bedrängten Wächter deſſelben Hülfe zu bringen. Dieſer wendet ſich deshalb auch nicht zu der ſelbſt hülfeloſen Geſtalt, ſondern ſucht gleich ihr nur das

Innere der Unterwelt zu erreichen. Demgemäß ſtarrt hier der eine dem Herakles abgewandte Kopf ziellos in's Weite, die zwei anderen wenden ſich dagegen nach dem Feinde zurück. Wie wenig der Hippokamp, der ſeiner Natur zufolge in das Bereich des Meeres gehört, in dieſen Zuſammenhang paßt, ſpringt in die Augen: er verdankt ſein Erſcheinen aber auch gar nicht einer irgendwie ausgeprägten, mit beſonderem Bezug zu dem Bilde hervortretenden inneren Eigenthümlichkeit ſeines Weſens, ſondern einzig und allein ſeiner ſeltſamen äußern Form, welche dem Zweck des effecthaſchenden Malers vortrefflich entſprach. Und wohl nur um es einigermaßen zu rechtfertigen, hat der Zeichner dieſes Bildes den auf den beiden andern Gemälden als bewachſen ſtark hervorgehobenen Boden in eine jedoch nur ſo andeutungsweiſe gehaltene Bezeichnung der Unterweltsflüſſe umgewandelt, daß man erſt wiſſen muß welcher Ort gemeint ſei, um den Sinn dieſer Linien annähernd beſtimmen zu können.

Aber auch die Geſtalt des Herakles läßt auf der Vaſe von Altamura nur noch wenig von dem Aufbieten aller Kräfte merken, welches dieſen Kampf auf dem Canoſer Bilde in ſo vollendeter Weiſe als auf dem höchſten Gipfel angekommen und der Entſcheidung unmittelbar nahe zeigt; dort war das Haupt hülfeflehend nach dem ermuthigenden Gott umgewendet, welche Bewegung deſſen Erſcheinen, da ſie des Helden Hülfsbedürftigkeit kund giebt, auf das Vortrefflichſt motivirt. Aber ſchon in der Ruveſer Vaſe iſt dieſer unmittelbare Bezug des Herakles auf Hermes aufgegeben; doch zeigt die leiſe Wendung des Herakles, welche deſſen Kopf in Vorderanſicht ſehen läßt, doch immer noch das unverkennbare ängſtliche Streben deſſelben nach dem Ausgang und dem die Rettung verbürgenden Gott. Der Zeichner der Vaſe von Altamura hatte für dieſen nothwendigen inneren Bezug kein Verſtändniß mehr; dies erkennt man aus der von ihm gewählten Profilanſicht des Herakles, wodurch dieſer aus jeder unmittelbaren Verbindung mit ſeinem Geleiter heraustritt, noch mehr aber aus dem fehlerhaften übergroßen Zwiſchenraum, welchen er zwiſchen Herakles und Hermes trotz ihrer engen Zuſammengehörigkeit läßt.

In dieſer Gruppe bewahrt uns die Treue des Zeichners der Canoſer Vaſe noch einen Zug, welcher gewiß dem erſten Künſtler angehört, der aber, obgleich er einer ſcharfen Naturbeobachtung abgelauſcht iſt, ſich dennoch leicht einer bewußten Beachtung des Beſchauers entziehen würde weil er an einem untergeordneten Theil des Bildes nur das ganz Natürliche zeigt, wenn nicht die weniger verſtändigen Zeichner der Vaſen von Ruvo und Altamura dieſen Zug nicht nur nicht unbeachtet gelaſſen, ſondern geradezu

verdorben hätten. Nun hat jedes gute Kunſtwerk die Eigenſchaft, daß es auch bis in's Kleinſte Alles vollendet und naturgemäß darſtellt und das Gefühl, welches dieſe in ihm waltende Harmonie hervorruft, gleicht ſomit dem der Geſundheit: auch dieſes beruht zunächſt nur auf der Abweſenheit alles den Organismus Störenden, ohne daß man ſich jedes einzelnen Theiles der frei von Störung iſt bewußt wäre. Tritt aber auch nur am geringſten Glied ein Uebelbefinden ein, ſo macht ſich daſſelbe trotz dem Wohlbefinden des bei weitem größeren Theils des Körpers ſogleich geltend. Und ebenſo erweckt bei einem nicht ganz vollendeten Kunſtwerk der kleinſte Fehler ſogleich das Gefühl des Unbehagens, während man doch bei dem vollendeten kein bewußtes Gefühl davon hatte, daß dieſe oder jene beſondere Kleinigkeit richtig behandelt war. Was mich zu dieſer Bemerkung veranlaßt, iſt Folgendes. Es iſt eine bekannte Thatſache, daß jeder in Schrecken geſetzte Hund, wenn er ſich nicht etwa zur Wehre ſetzt ſondern es vorzieht ſein Heil in der Flucht zu ſuchen, „den Schwanz zwiſchen die Beine nimmt“ und in dieſer für ihn charakteriſtiſchen Haltung das Weite ſucht. Dies Merkmal hat nun der Künſtler in ſinniger Weiſe bei dem ſonſt ſo furchtbaren Kerberos angewendet, der, obgleich unſterblicher Hund, doch Hund genug iſt, um wenn er flieht die dem Hundegeſchlecht eignen Symptome der Furchtſamkeit nicht zu verläugnen. Hierdurch erhöht der Maler ſehr glücklich den in des Kerberos ſonſtiger Haltung gleichfalls ausgeprägten Eindruck des Entſetzens. Zugleich benutzte er dieſe dem Höllenhund in ſolchem Fall ſo natürliche Bewegung dazu, um die am Ende des Schwanzes deſſelben nach allgemeiner Tradition befindliche Schlange den Herakles in das ihr zunächſt befindliche linke Bein beißen zu laſſen. Dieſen hier mit Recht nur wenig hervorgehobenen Zug ergriff jedoch der Zeichner des Gefäßes von Altamura mit Freuden und machte ihn, ganz im Einklang mit ſeinem ſonſtigen Verfahren, zu einer Hauptſache. Damit aber der Biß und die ſchöne Schlangenwindung des Schweifes recht ſichtbar werde, gab er das Weſentliche, das Eingezogenſein des Schwanzes auf und erreichte durch das Opfer der Naturwahrheit den beabſichtigten Effect. In zierlicher Linie ſchlingt ſich nun der Schweif um das rechte Bein des Herakles herum und die Schlange beißt, recht zu grauſigem Behagen der Beſchauer, wie ſie ſich dieſer Zeichner denkt, den armen Helden ſtatt in die ſehnige Wade gar in das knochige Schienbein! Die Ruveſer Vaſe läßt nicht nur die charakteriſtiſche Wendung des Schweifes außer Acht, ſondern giebt, hier wie auch anderwärts flüchtig, dem Ende deſſelben nicht einmal die Schlange.

Während ſo das auf dem Mittelſtreifen enthaltene Hauptbild ſeinem Inhalte nach klar und leicht verſtändlich iſt und auch bei abweichender Ueberlieferung des Einzelnen dennoch mit ziemlicher Sicherheit erkennen läßt, was der urſprünglichen Auffaſſung angehören, was eine Zuthat oder Umänderung der Nachahmung ſein muß, bietet die zweite große Maſſe dieſes inhaltreichen Gemäldes, die das Hauptbild einfaſſenden, zur Linken und zur Rechten deſſelben laufenden Seitenſtreifen für unſere ſpäte, nicht mehr unmittelbare Auffaſſung größere Schwierigkeiten, welche durch die verſchiedene und ſich daher, wie man vermuthen könnte, etwa gegenſeitig ergänzende Ueberlieferung keineswegs erleichtert werden. Denn durch dieſe wird die Erklärung der Einzelheiten nur ſelten weſentlich gefördert; das aber, was dieſe Darſtellungen hier überhaupt ſollen, giebt ſchon jede einzelne Ueberlieferung für ſich auch ohne Vergleichung ebenſo ſicher wie die andere zu erkennen, wenn auch die eine in den gewählten Mitteln der Darſtellung größeres Geſchick zeigt als die andere. Der dieſen Seitenſtreifen zu Grunde liegende Gedanke iſt ſo weit er im Allgemeinen deren Verhältniß zu dem Hauptbilde betrifft ein ſehr einfacher und überall derſelbe; die einzelnen Gruppen haben nur die Aufgabe ihn von ſeinen verſchiedenſten Seiten zu zeigen. Eben darum aber konnte in der Wahl der die einzelnen Gruppen bildenden Geſtalten bei der verſchiedenen Auffaſſung und Nachahmung eine größere Mannichfaltigkeit herrſchen, ſo lange nur gegen den leitenden Gedanken nicht gefehlt wurde. Und dieſe Freiheit haben ſich die Nachahmer auch im reichſten Maße zu Nutze gemacht; dennoch aber wird es vielleicht auch hier gelingen, das wahrſcheinlich Urſprüngliche, dem Original Angehörige zu ermitteln, wenn wir nur fortfahren dürfen dafür immer das zu erkennen, was wir nach ſichern Gründen für das Beſte halten müſſen — ein Verfahren, welches durch die bei der Betrachtung des Hauptbildes gewonnenen Reſultate auch hier geboten erſcheint. Es zwingt uns ſogar die bei jedem guten Kunſtwerk vorauszuſetzende Gleichmäßigkeit bei der Behandlung aller ſeiner Theile auch ferner den gleichen Geſichtspunkt in der Kritik feſtzuhalten, nachdem der durch die gegebene Sage feſtſtehende Inhalt des Hauptbildes eine ſichere Richtſchnur für die Beurtheilung deſſelben gegeben hatte, und hier gerade das künſtleriſch Beſte auf der älteſten und ſomit einem etwaigen Original am Nächſten ſtehenden Vaſe erſchienen war.

Der dieſe Nebenvorſtellungen ſchaffende und ihren beſonderen Inhalt bedingende Gedanke iſt, wie bereits bemerkt, ſehr einfach und zwar der, daß die an der Haupthandlung des Mittelſtreifens betheiligten Perſonen und

das in ihrer Handlung Ausgeprägte noch näher illustrirt, daß der dem Hauptbild eigene Charakter noch schärfer bestimmt und dadurch die richtige Auffassung des Ganzen noch unfehlbarer erreicht werde. Denn dem Künstler muß Alles darauf ankommen, daß was er gedacht und gewollt gerade so wiedererkannt werde wie er es gedacht und gewollt, und daß die von ihm gewählten Mittel der Verständigung, Ton, Wort oder Bild, möglichst sicher und zwingend den Weg zu diesem Ziele führen. Daher wendet der Maler bei einer größeren Darstellung dramatischen Inhalts ganz natürlich die seiner besonderen Kunst leichter als jeder andern mögliche, oft aber auch zu vollständigem Ausdruck aller inneren Bewegungen, deren jede ihren besonderen weil nur in einem Moment darstellbaren Träger haben muß, nothwendige Häufung von Gestalten secundärer Bedeutung an, um dadurch daß sich der Grundgedanke des Hauptbildes in der einzelnen Nebendarstellung, je nach deren Charakter, in einer für den Beschauer unverkennbaren Weise wiederspiegelt, diesen Grundgedanken um so klarer auszuprägen und hierdurch um so weniger zweifelhaft zu lassen, was seine Absicht gewesen sei. Dies hat unser Künstler bei seinen unmittelbaren Beschauern auch ganz gewiß vollkommen erreicht, und gelingt es ihm für Einzelnes bei uns erst auf dem Umweg mühsamer, an sein Werk gewandter Erklärung, so liegt die Schuld nicht an ihm, sondern daran, daß wir wenigstens durch die Art unseres Verständnisses Andere sind als die, für welche er geschaffen hat.

In Uebereinstimmung mit dem bereits bekannten Inhalt des Hauptbildes näher ausgedrückt lautet der hier leitende Gedanke so: es soll, während ein bestimmtes Ereigniß in der Unterwelt vor sich geht, diese selbst und das in ihr herrschende Leben und Treiben möglichst allseitig charakterisirt werden — und dies bedingt für alle zur Erreichung dieser Absicht bestimmten Gestalten von vornherein einen gemeinsamen Typus. Die Unterwelt tritt uns auf dem Hauptbild in einer bestimmten, durch allbekannte Handlungen unverkennbar gezeichneten augenblicklichen Bewegung entgegen; folglich müssen auch alle als in der Unterwelt befindlich gedachte und hier zur näheren Kennzeichnung derselben mit in die Darstellung gezogene Personen gleichfalls in momentaner Bewegung aufgefaßt und demgemäß zur Anschauung gebracht sein. Aber während die an der Haupthandlung betheiligten dem dramatischen Inhalt derselben zufolge in einem solchen Moment uns vor Augen treten, der einen entscheidenden Uebergang aus einem erregten und deshalb auch unser Gemüth erregenden Zustand in einen die Handlung abschließenden und darum unser Gemüth, dem Zweck aller Kunst gemäß, beruhigenden malt, dürfen diese Neben-

figuren, ihrem beſonderen Zweck entſprechend die Haupthandlung zu begleiten und das zur Zeit der Haupthandlung in der Unterwelt herrſchende Leben zu zeigen, vielmehr nur in ſolcher Handlung begriffen ſein, welche ein Licht auf das dauernde Thun und Treiben der Bewohner des Hades wirft. Es muß alſo das Momentane als dem Weſen der bildenden Kunſt durchaus nothwendig entſpringend, auch in ihrer Darſtellung gewahrt ſein; aber dieſer einzelne Moment muß ein Symbol ſein können für alle anderen dort verlebten Augenblicke, er muß gerade das ſich immer Gleichbleibende zeigen, darf alſo nicht ein irgendwie in der Geſchichte oder Sage als beſonders wichtig hervorragender oder überhaupt nur für die Entwicklung eines Zuſtandes aus einem andern bedeutſamer ſein: denn es ſoll ja nur der dort dauernde Zuſtand geſchildert werden, damit wir ſo einen bedeutungsvollen allgemeinen Hintergrund gewinnen, aus dem ſich in der Haupthandlung ein bedeutungsvolleres Einzelgeſchehen in um ſo ergreifenderer Weiſe abheben könne.

Bei der Unterſuchung des Einzelnen, welche gerade hier mannichfachen Schwierigkeiten unterliegt, gehen wir wieder, um den ſicherſten Weg einzuſchlagen, von der durchſichtigſten und klarſten Darſtellung aus und dieſe iſt auf dem Canoſer Bild, welches wir wie bisher zu Grunde legen, ohne Zweifel die in der unterſten Querreihe enthaltene des Siſyphos und Tantalos, welche, ſich gegenſeitig entſprechend, das Bild in ſeinem unteren Theile harmoniſch abſchließen. Es leuchtet ein wie vorzüglich durch das Herausgreifen dieſer beiden Geſtalten die Unterwelt und der in ihr waltende Geiſt dem oben dargelegten Zwecke gemäß unverkennbar charakteriſirt werde: unberühmte Sterbliche, wie ſie zu Tauſenden dort ein abgeblaßtes Schattenleben führten, konnten dem Bildner nicht dienen um den Schrecken des Orkus und die unerbittlich in ihm waltende Gerechtigkeit, welcher auch der Mächtigſte nicht entgehen kann — denn dies iſt offenbar die beſondere einzelne Seite der Unterwelt welche hier vorgeführt werden ſoll —, in ihrer ganzen Größe und Bedeutſamkeit zu zeichnen: je gewaltiger die Sterblichen, welche jetzt in der Abbüßung ihrer Vergehungen gezeigt werden, in den Zeiten waren da ſie noch auf Erden wandelten, je höher ſie vor Andern hervorragten und je weiter ihr Ruf gedrungen war, deſto deutlicher mußte an ihnen die ſtrenge Vergeltung hervortreten, deſto leichter kann — und dies mußte für den Künſtler von Entſcheidung ſein — ihre Individualität wiedererkannt und das nur bei beſtimmten Perſonen mögliche perſönliche Intereſſe rege werden. Aus demſelben Grunde ſind es auch in der dichtenden Kunſt gerade dieſe und

ihnen ähnliche Heroen, welche dem die Unterwelt Beſuchenden zuerſt und ganz beſonders auffallen und deshalb auch in der Erzählung am Beſten dazu dienen, ein lebendiges Bild des finſtern Todtenreiches zu geben, wie denn Virgil nicht weniger als Homer ſeinem Helden dieſen Anblick verſchafft.

Ein vergleichender Blick auf die entſprechenden Gruppen der beiden andern Vaſenbilder zeigt, wie von den beiden hier gewählten Geſtalten nur die eine, Siſyphos, und zwar immer auch an der entſprechenden Stelle, auf der linken Seite des Beſchauers, feſtgehalten iſt und man könnte daraus den Schluß ziehen, daß von allen ähnlichen Geſtalten der Unterwelt er die populärſte und eben darum auch ſo ſtetig wiederkehrende geweſen ſei. Die Vergleichung wird auch hier lehren, daß die Auffaſſung und Zeichnung dieſer Figur auf dem Canoſer Bild am Beſten bewahrt iſt, weil ſie die qualvolle Mühe des ſich vergeblich abarbeitenden Mannes am Vollendetſten zeigt. Ihr nahe kommt die Zeichnung der Vaſe von Altamura, welche auch ſonſt, wie wir noch weiterhin ſehen werden, in Einzelheiten ſo weit dieſe nicht der Eigenthümlichkeit dieſes Bildes in der Auffaſſung des Gegenſtandes zuwider laufen, eine für die Erkenntniß der ganzen Compoſition ſehr fördernde Treue bewahrt hat; nur iſt in dieſem Falle die rechte Hand, bei welcher naturgemäß der Daumen nach innen, die übrigen Finger nach außen gekehrt ſein müßten, von dem flüchtig und fabrikmäßig arbeitenden Vaſenmaler verzeichnet. Am Wenigſten zuſagend erſcheint dieſe Geſtalt auf der Ruveſer Vaſe, auf welcher gerade hier ein weiter unten zu berührender Mangel die auch in andern Gruppen bemerkbare Nachläſſigkeit bei der Behandlung der Nebenvorſtellungen ſich erkennen läßt. Da nun auf dieſen beiden andern Bildern die dem Siſyphos entſprechende Geſtalt des Tantalos nicht wiederkehrt, ſo iſt zu unterſuchen, mit welchem Recht er auf dem einen Bilde gewählt und auf den anderen durch andre Figuren erſetzt iſt, ob dieſelben zugleich eine Verſchiedenheit in dem Verhältniß dieſer Einzelgruppen zu dem Ganzen bewirken und welche derſelben den hier nothwendigen Gedanken am Richtigſten zum Ausdruck bringt und ſomit dem verlorenen Original wohl am Nächſten ſtehen mag.

Soll die ſtrenge Gerechtigkeit und abſchreckende Furchtbarkeit des Hades gerade durch Beiſpiele ſeiner Beſtrafungen zur Darſtellung kommen, ſo müſſen, der Natur der bildenden Kunſt entſprechend — welche keine Möglichkeit einer erklärenden Ausführung wie die redende hat, ſondern auf die aus der Zeichnung des einen Momentes dennoch vollſtändig entſpringende möglichſte Vollkommenheit des unmittelbar deutlichen Ausdrucks

angewieſen iſt —, die gewählten Arten *) der Strafe ſolche ſein, daß an ihnen das Furchtbare und Schreckhafte auch wirklich unverkennbar hervortrete, und dies geſchieht dann am Meiſten, wenn zugleich der unerbittliche Zwang, welcher kein Aufhören der Strafe duldet, lebendig an dieſer ſelbſt und unmittelbar durch das Bild klar wird. Nun hat der Zeichner der Vaſe von Altamura an Stelle des Tantalos drei Frauen geſetzt, welche wie dies ihr auf Herakles ſtarr gerichteter Blick zeigt, offenbar von deſſen Unterfangen mehr überraſcht als erſchreckt ſind; denn die Haltung und Bewegung der in der Mitte ſitzenden und der von rechts heranſchreitenden iſt ruhig, nur die dem allerdings ſtaunenswerthen und überkühnen Ereigniß zunächſtſtehende hat den Anſchein, als umſchlinge ſie ängſtlich und wie Schutz ſuchend ihre Gefährtin, zu welcher ſie ſich im erſten Schrecken geflüchtet hat, während ſie ſich jetzt ſchon wieder neugierig nach der ſie nicht ſelbſt berührenden und, weil nur von Außen an ſie herantretenden, ſogleich ein intereſſantes Schauſpiel gewährenden Handlung umſchaut. Da jede der Frauen einen Krug hat und ſie dem Siſyphos gegenüber und an der Stelle erſcheinen, welche auf der Canoſer Vaſe Tantalos einnimmt, ſo liegt es nahe in ihnen die Danaiden zu ſehen, welche, wie bekannt, ein Faß mit durchlöchertem Boden zu füllen verdammt waren; allein ich kann bei ſchärferer Betrachtung einen Zweifel hieran nicht unterdrücken. Man könnte ſich wohl denken, daß die Danaiden durch das Einbrechen des Herakles einen Augenblick von ihrer immer vergeblichen Arbeit wären abgezogen worden — was freilich von den Poeten in viel ſchönerer Weiſe als Folge des Geſanges des Orpheus erzählt wird: allein dieſes momentane Einhalten könnte doch wohl nicht in eine ſolche Ruhe und ein ſo gänzliches Ablaſſen von dem unaufhörlichen Abmühen, worin gerade die Strafe beſteht, übergehen, daß die eine der Frauen ſich auf ihren Waſſer-

*) Daß es überhaupt verſchiedene ſein müſſen und nicht eine gleichmäßige Wiederholung deſſelben Motivs genügen könne, verlangt die dem ſelbſtändigen Bilde nothwendige Mannichfaltigkeit. Nur für das Ornament iſt ſeiner niemals in den eigentlichen Gegenſtand eingreifenden Bedeutung zufolge, welche vielmehr in dem harmoniſchen Abſchluß des ſchon für ſich fertigen Ganzen nach Außen hin liegt, eine derartige Wiederholung zuläſſig und natürlich: da kein einzelner Theil des Ornaments eine größere und für ſich ſelbſt beſtehende Bedeutung hat, welche ihn gerade an dieſe Stelle feſſelte, ſo kann er ebenſogut an einer andern wiederkehren. Erſt das hierdurch ermöglichte wohlgefällige und doch nicht ein beſonderes einzelnes Intereſſe erweckende Betrachten vermag jenen beruhigenden Abſchluß hervorzubringen und überhaupt das nicht am Einzelnen hängende, keineswegs intereſſeloſe, wohl aber unintereſſirte Beſchauen zu erzeugen, welches ſich in einem gleichmäßig ruhigen, weder von einer Regung des Gemüthes noch von einer Ueberlegung des Verſtandes unterbrochenen Wohlgefallen äußert.

krug ſetzen dürfte*), und noch weniger paßt dazu daß die dritte, herauſchreitende Frau eine Fruchtſchale hält: was ſollte einer Danaide, einem von aller Freude ausgeſchloſſenen und zu unabläſſiger Arbeit verurtheilten Mädchen die Schale oder wem ſollte ſie dieſelbe bringen? Man könnte daher ſehr wohl geneigt ſein zu glauben, daß der uns aus dieſer Vaſenzeichnung bekannt gewordene Nachahmer dem Original ſo weit untreu geworden ſei, um unter Verkennung des Gedankens, welcher hier nothwendig ſeinen Ausdruck hätte finden müſſen, an die Stelle irgend eines Strafe Duldenden ganz allgemein, ohne im Zuſammenhang des Ganzen eine genügende Begründung dafür zu haben, etwa Gefährtinnen oder Dienerinnen aus dem Gefolge der Unterweltskönigin hierherſetzen zu können, wie ſolche gleichfalls mit dem Attribut des Waſſerkruges, ſtatt der Fruchtſchale freilich mit Geräthſchaften des Schmuckes verſehen, auf der Paeileo'ſchen Vaſe (Arch. Ztg. 1844 Taf. XIII S. 225 f.) im Gefolge der Perſephone einen Reigentanz aufführen. Hat doch auch der Zeichner der Ruveſer Vaſe den Sinn der Darſtellung ſo ſehr verkannt, daß er in ganz gleicher Weiſe an dieſer Stelle keinen Beſtraften giebt, ſondern, noch ärmer und nachläſſiger als der Zeichner der Vaſe von Altamura, eine einzige Frau, welche mit lebhaften Zeichen des Schreckens vor der That des Herakles flieht —, eine in ihrer Perſönlichkeit ſo unbeſtimmt gehaltene Figur, daß eine Deutung, ſelbſt wenn ſie das Richtige trifft, für ihre Perſönlichkeit wenig Erklärendes geben kann. Ich möchte ſie nicht ſowohl für eine Seele als, in Anbetracht ihres Schmuckes und beſonders der neben ihr aufgehängten Binde, vielmehr für eine Dienerin der Perſephone halten, welche mit der Hekate zu dem Schauplatz der Unthat herangetreten, nun, noch furchtſamer als dieſe, raſch wieder zurückfliehe. Iſt es nun für die Auffaſſungsweiſe dieſes Bildes ganz unleugbar, daß jede Bemühung den für die in Rede ſtehende Gruppe urſprünglich waltenden Gedanken wiederzugeben gänzlich bei Seite geſetzt und eine gleichgültige Geſtalt eingetreten iſt, damit der Raum nur nicht ganz leer bleibe, ſo läßt ſich für die Vaſe von Altamura doch noch ſagen, daß ſie denſelben, wenn auch in ſehr abgeſchwächter Färbung, immerhin wiederzugeben verſucht, wenn man nämlich — und dies iſt die andere, der Abſicht des Vaſenmalers vielleicht noch entſprechendere Erklärung der fraglichen Gruppe — ſich nicht ſcheut zuzugeben, daß derſelbe zwar die Danaiden habe zeichnen wollen, aber nicht

*) Die Zeichnung erlaubt es nicht ſo zu erklären daß die mittlere Frau auf einem Felſen ſitze und den Krug in der Hand halte, und eine Verzeichnung läßt ſich für einen ſo bedeutenden Unterſchied nicht wohl annehmen.

die rechten Mittel finden können, um seine Absicht dem Beschauer unmittelbar deutlich zu machen. Denn nicht durch die dargestellte Handlung selbst, sondern erst auf dem Umweg der Reflexion, daß eine dem Sisyphos gegenübergestellte Gruppe am Natürlichsten wohl auch die unterirdische Bestrafung eines Frevels darstelle, und dann weiter geleitet durch die ganz äußerliche, mit der Handlung durchaus nicht verflochtene Zuthat der Krüge, welche von allen solchen Frevlern nur den Danaiden zukommen können, gelangt der Beschauer zu dem Schluß, daß trotz der unpassenden Haltung und der ungehörigen Hinzufügung der Fruchtschale dennoch die Danaiden gemeint sein mögen. Darf aber der bildende Künstler so schaffen und ohne die gegebene Möglichkeit der deutlichen Darstellung zu berücksichtigen, sich auf die Ueberlegung seines Beschauers verlassen? Gewiß nicht; er müßte denn auf die reine, d. h. die unmittelbare Wirkung seiner Schöpfung verzichten wollen und das darf er nicht, denn es widerspricht dem Zwecke des Kunstwerks.

Es scheint jedoch daß es wirklich eine Darstellung dieses Bildes gegeben habe, in welcher für den Tantalos die Danaiden eingetreten und offenbar dem nothwendigen Zwecke besser entsprechend ausgeführt waren. Dies beweist ein bisher nicht ganz erklärter Umstand auf dem Canoser Bild, welcher in diesem Zusammenhang Licht gewinnt und der mich auch bewegt zu glauben, daß der Zeichner der Vase von Altamura doch die Danaiden beabsichtigt habe. Zugleich aber beweist er auch, daß das Canoser Gemälde, wenn es auch bei Weitem als das Beste sich kundgiebt und das Original am treuesten wiederspiegelt, dennoch gleichfalls nur Fabrikarbeit ist und deshalb leicht eine Gedankenlosigkeit in sich aufnehmen konnte, welche von einem selbstschaffenden Künstler nicht zu begreifen wäre. Ich meine das räthselhafte Gefäß, welches auf der Vase von Canosa zwischen dem Kerberos und der ihm vergeblich zu Hülfe kommenden Frau, der Hekate, steht. Man hat es als Fingerzeig auf die in diesem Bilde durch nichts anderes irgendwie angedeuteten Danaiden betrachtet und geglaubt, es sei damit eine noch größere Vollständigkeit in der Ausmalung der Unterwelt beabsichtigt gewesen. Aber ganz abgesehen davon, daß eine solche nicht der Hauptzweck des Bildes ist und daß die sonst überall herrschende Symmetrie durch eine solche ganz aus dem klaren Plan der Composition heraustretende Hindeutung, welche der Raum gar nicht gestattete, sehr empfindlich gestört würde, wäre es, wie Welcker in der Archäologischen Zeitung (a. O. S. 182) bereits sehr richtig hervorgehoben hat, „kümmerlich und seltsam" durch das Faß auf die Danaiden hinzudeuten, ohne daß

von dieſen ſelbſt irgend eine vorhanden wäre. Ebenſo richtig aber macht Gerhard (ebd. S. 196) geltend, daß der Bezug des durchlöcherten Faſſes auf die Danaiden aufrecht erhalten werden müſſe bis eine beſſere Erklärung gegeben werden könne. Eine ſolche iſt nicht gegeben worden und kann es auch, wie mich dünkt, wenigſtens in dem Sinne nicht, daß die Erſcheinung des Faſſes dadurch auf dieſem Bild gerechtfertigt erſcheine und als zu der geſammten Compoſition paſſend erfunden werde. Mir ſcheint die Sache vielmehr ſo zu liegen: wie bereits oben ausgeführt worden, liegt das Hauptgewicht des ganzen Bildes in den beiden großen Mittelgruppen, welche deshalb auch immer in der Hauptſache unverändert blieben; die Nebengruppen konnten jedoch mannichfach in ihrem beſonderen Gegenſtande abgeändert werden, ohne daß ſie den ihnen gemeinſamen, oben beſchriebenen Charakter zu verlieren brauchten; es konnte daher ſehr wohl vorkommen, daß die Beſtrafung der Danaiden von einem Nachahmer der des Tantalos vorgezogen wurde. Und daß dies in einer Weiſe geſchehen ſei, welche den nothwendigen Anforderungen an die Art der Darſtellung einer in dieſen Zuſammenhang gebrachten unterirdiſchen Beſtrafung mehr entſprach als die auf der Vaſe von Altamura durchgeführte, ſcheint mir dieſes Faß deutlich zu zeigen. Wahrſcheinlich waren die Danaiden um das Faß ſelbſt gruppirt und beſchäftigt das Waſſer einzugießen, ſo daß wenigſtens die eine der beiden oben aufgeſtellten Forderungen, die unmittelbare Deutlichkeit der Beſtrafung ſelbſt, wirklich erfüllt war. Darauf weiſt auch die Bildung des Faſſes hin, bei welchem die Durchlöcherung, die nicht fehlen durfte wenn die Erfolgloſigkeit der Arbeit aus dem Bilde ſelbſt deutlich ſein ſollte, auch im Deckel angedeutet iſt. Der redende Künſtler kann wohl erzählen, daß der Boden durchlöchert geweſen ſei, dem bildenden iſt es unmöglich dies darſtellen; weil er es aber doch nicht entbehren kann, ſo greift er zu dieſem freilich immer nur Nothbehelf bleibenden Auskunftsmittel, um die Urſache, welche die Arbeit vergeblich und darum ſo furchtbar machte, da anzudeuten, wo ſie als gleichfalls vorhanden zu ſchildern für den redenden Künſtler keinen Zweck gehabt hätte, wo aber der einzige Platz war, welcher dem bildenden Künſtler zur Benutzung frei ſtand. Daß das Faß auch auf dem für den Beſchauer nicht ſichtbaren Boden durchlöchert ſei, verſteht ſich von ſelbſt. Hat ſich nun der Maler, von welchem das Faß herrührt, in deſſen Bildung als denkender Künſtler gezeigt, ſo läßt ſich erwarten, daß auch die um daſſelbe gruppirten Frauen zweckentſprechend d. h. in lebhafter Bewegung des Einſchöpfens begriffen dargeſtellt geweſen ſein mögen. Der Zeichner der Canoſer Vaſe hatte

offenbar beides vor Augen: das Bild mit der Vorstellung der Danaiden und ein solches mit der des Tantalos. Und nun glaube ich, daß eine fehlerhafte, gedankenlose Vermischung beider Bilder, vielleicht aber auch das Schwanken in der Wahl und das Verwerfen der bereits begonnenen Zeichnung, ohne doch das schon Gemalte wieder auslöschen zu können oder das ganze Gefäß darum als unbrauchbar zurückstellen zu wollen, den Grund gegeben habe, daß wir jetzt das Faß hier gezeichnet finden.*) Daß dasselbe so weit in der Mitte steht, wo doch die Gruppe der Mädchen nicht hat ausgeführt gewesen sein können, könnte vielleicht, falls nicht gerade dies (vgl. die Anmerkung) zur Wahl des Tantalos bewogen hat, darauf hinweisen, daß die Danaiden nicht, wie oben vermuthet, in das Faß einschöpfend sondern flüchtend und ihr Martergefäß verlassend dargestellt gewesen wären, so daß dieses in der Mitte stehen geblieben, während sie selbst in der rechten Ecke des Bildes erschienen. Ob aber diese Auffassung sich in den ganzen großen Zusammenhang des Bildes passend eingefügt hätte, wird weiter unten erörtet werden.

Nachdem es, wie mir scheint, nun als sicher angesehen werden kann, daß es auch solche Nachahmungen des hier überall zu Grunde liegenden Originals gegeben habe, in welchen die Danaiden dem Sisyphos gegenübergestellt waren, wie es sich wenn auch nicht in der besten Weise noch jetzt auf der Vase von Altamura findet, fragt es sich weiter, ob dies auf das Original zurückgehen könne, mit andern Worten ob dabei die Anforderungen erfüllt gewesen waren, welche wir oben (S. 22 f.) als nothwendig erforderlich begründet haben: die unmittelbare Deutlichkeit der Strafe und die gleichfalls im Bilde selbst ausgedrückte unerbittliche, immer gleiche Fortdauer

*) Man könnte noch mancherlei Vermuthungen über den bestimmten Grund ausdenken, z. B. die, daß der Zeichner aus einem Versehen das Faß zu weit in die Mitte gestellt und dann, um nicht denselben Gegenstand zweimal anzubringen, statt der zuerst beabsichtigten Danaiden den Tantalos gewählt habe, indem er zugleich in sehr sinniger Weise aus der Noth eine Tugend machte: statt den Fehler zu vertuschen, rechnete er auf die in der Natur des Menschen so tief begründete Eigenschaft, in dem einmal Vorhandenen, besonders aber in jeder Einzelheit eines Kunstwerks eine Beziehung zu suchen, welche sie als in der Absicht der Sache selbst nothwendig begründet zeigt und sich sträubt, eine äußere Zufälligkeit als Erzeugerin irgend eines Umstandes anzusehen. Dies konnte er aber nur dann thun, wenn er durch die Wahl des Tantalos gleichsam verkündete: das Faß beruht nicht etwa auf einem Fehler; vielmehr lag es gerade so und nicht anders in meiner Absicht. Wie richtig er rechnete, zeigen die heutigen Erklärungen. Doch kommt es wenig darauf an, welches im Besonderen der Grund gewesen sei — wichtig für die richtige Erkenntniß ist nur die Sache selbst, daß auf dem Canoser Bild das Faß und überhaupt die Danaiden, sobald Tantalos da ist, nicht in die Composition gehören.

derſelben. Sehen wir erſt, inwieweit dies bei dem immer wiederkehrenden und ſomit wohl als ſicher verbürgten Siſyphos der Fall iſt. Auf allen drei uns überlieferten Vaſenbildern iſt bei ihm zunächſt das erſtere, die unmittelbare Deutlichkeit, in ganz gleicher Weiſe, wenn auch die Einzelheiten bald mehr bald weniger ſcharf ausgeprägt ſind, dadurch erreicht, daß Siſyphos in der Abbüßung der Strafe ſelbſt das Felsſtück mit Aufwand aller Kräfte emporwälzend aufgefaßt iſt. Für das Zweite, daß es ihm nicht erlaubt ſei davon abzulaſſen, mußte der bildende Künſtler ein ſeiner beſonderen Kunſt entſprechendes und darum erſt ihr entſpringendes Mittel wählen. Hatte der Dichter erzählt, daß jener den tückiſch entrollenden Felsblock immer wieder von Neuem hinaufſtoßen mußte, ſo war damit die unaufhörliche Dauer vollkommen genügend ausgedrückt; der bildende Künſtler griff zu dem Mittel, den auf dem Frevler laſtenden Zwang gleichſam perſönlich neben ihn hinzuſtellen und wählte dazu ſehr paſſend eine mit geſchwungener Geißel ihn antreibende Furie, und hatte nun auch ſeinerſeits und auf ſeine Weiſe das Nothwendige ausgeſprochen. Daraus geht hervor, wie die Furie neben dem Siſyphos durchaus nicht fehlen dürfe, und wie es ein ſtarker Beweis für das geringe Verſtändniß oder die Nachläſſigkeit iſt, welche ſich der Zeichner der Ruveſer Vaſe in den Nebengruppen zu Schulden kommen läßt, wenn er dieſe wichtige Figur neben Siſyphos weglaſſen kann. In ähnlicher Weiſe mußte auch bei der an der entſprechenden Stelle der anderen Seite gewählten Strafe die Dauer derſelben und dadurch ihre erhöhte Furchtbarkeit ausgedrückt ſein. Hätte nun der urſprüngliche Künſtler die Danaiden gewählt gehabt, ſo wäre ihm nichts anderes übrig geblieben, als nach ganz gleichem Schema den Zwang zu verſinnlichen, und dieſe Verkörperung hätte kaum anders als es bei Siſyphos geſchehen war ſtattfinden können: durch eine zur Arbeit antreibende Furie. Eine ſo einförmige Wiederholung deſſelben Motivs für möglich zu halten erlaubt aber die ſonſt überall hervortretende Reichhaltigkeit und Trefflichkeit dieſes Künſtlers in keiner Weiſe. Da nun Siſyphos durch ſeine ſtete Wiederholung auch für das Originalwerk feſtzuſtehen ſcheint und Nichts in ſeiner Compoſition iſt, was der Wahrſcheinlichkeit, daß er demſelben entſtamme widerſpricht, während uns für die andere Seite mehrfache Ueberlieferungen und auf dieſer ſomit unzweifelhaft Abweichungen vom Original, auf welches nur eine Ueberlieferung zurückgehen kann, vorliegen müſſen, ſo iſt der ganz natürliche Schluß, daß die auf dieſer rechten Seite vorhandenen Darſtellungen ſofern ſie nicht den nothwendig zu ſtellenden Anforderungen entſprechen, als nicht auf das Original zurückgehend

zu verwerfen ſind; dies iſt der Fall bei den Danaiden, bei welchen die antreibende Macht entweder ganz fehlt oder nur einförmig wiederholt ſein könnte. Die Wahl des Tantalos dagegen zeigt in neuer ſchöpferiſcher Weiſe den reichen Geiſt des Künſtlers, indem dieſer hier ganz vorzüglich den in der Art der verhängten Strafe ſelbſt liegenden Stachel zu unabläſſiger Bemühung für den hier nothwendig ſeinen Ausdruck verlangenden Zwang zur Fortdauer der Strafe benutzte. Tantalos, welcher unter dem Fruchtbaum weilt und keine Frucht erreichen kann, der im Waſſer ſteht und kein Waſſer zu ſchöpfen vermag, weil ihm beide ſo wie er ſich ihnen nähert entzogen werden, trägt in dem qualvollen Hunger und Durſt ein Paar Furien in ſich ſelbſt, das ſchlimmer iſt und unermüdlicher quält als es je eine wirkliche mit der Geißel drohende Furie vermöchte: wie er da gemalt iſt, verzweifelnd den wieder vom Windſtoß entführten Früchten nachgreifend, welche ſeine leere vergeblich ausgeſtreckte Hand nur verhöhnen, während ſein noch etwas vorgeneigter Körper darauf hinweiſt, daß erſt unmittelbar vorher ſeinem lechzenden Mund das Waſſer entſchwunden iſt, giebt er ohne weitere Zuthat das vollendetſte Bild unaufhörlicher Höllenqual, wie ſie dem büßenden Frevler nach antiker Auffaſſung geziemt und wie ſie hier ſo vorzüglich herpaßt. Zugleich aber zeigt er auch einen bedeutungsvollen Gegenſatz des von innerer Qual getriebenen Büßers zu dem von äußerer Macht angeſpornten, ſo daß alſo auch der ſcheinbar nur wiederholte Gedanke einer Strafe in ſeiner doppelten Vorführung doch eine zwiefache Seite, in der Einförmigkeit eine ſinnreiche Mannichfaltigkeit darbietet. Wie ſehr daher die Gegenüberſtellung des Siſyphos und Tantalos allem Uebrigen vorzuziehen und allein auf das Original zurückzuführen ſei, erhellt von ſelbſt.

Noch ein Grundſatz für den Inhalt und die Darſtellungsweiſe der Nebengruppen findet durch dieſe letzte Erkenntniß ſeine Beſtätigung. Weil die Hauptvorſtellungen — Orpheus und Herakles — vollkommen in ſich abgegrenzt ſind, die anderen Gruppen nur zur Charakteriſirung des plutoniſchen Reiches und ſeines Waltens dienen ſollen und jene erſteren nur wie ein Rahmen umgeben, deshalb in örtlicher Beziehung auch keineswegs als in unmittelbarer Nähe jener Hauptvorſtellung gedacht werden müſſen, ſo beſteht zwiſchen dem in den Nebengruppen Dargeſtellten zwar ein durch die künſtleriſche Compoſition für den Beſchauer hervorgerufener innerer Zuſammenhang, nicht aber in der Weiſe auch ein äußerer, daß die Handlungen ſich gegenſeitig direkt berührten und aufeinander wirkten: vielmehr würde durch ein Hereinziehen der Nebengruppen in die Haupthandlung

die klare Compoſition derſelben nur verwirrt und das Auge des Beſchauers, welches keinen Abſchluß, keinen Ruhepunkt innerhalb des geſtaltenreichen Bildes fände, nur ermüdet ſtatt erfreut werden. Wie im Drama die einzelne Scene, iſt in jeder größeren dramatiſch bewegten Compoſition der bildenden Kunſt die einzelne Gruppe ſo da, als wäre ſie es nur um ihrer ſelbſt willen: erſt die unſichtbar ordnende Hand des Künſtlers iſt es, welche trotz dem ſcheinbaren Auseinandergehen und Fürſichſelbſtbeſtehen der einzelnen Fäden hier im Nebeneinander des Raumes, wie dort im Nacheinander der Zeit, für den Beſchauer den alles zur Harmonie geſtaltenden Zuſammenhang des von ihm geſchaffenen Organismus offenbart; ſo daß für den außerhalb der neuen Welt des Kunſtwerks Stehenden alles Einzelne im Verhältniß zum Ganzen nur als ein dem Zweck desſelben dienendes Glied ſich zeigt, wenn es auch in dem von uns in die Betheiligten der neuen Schöpfung ſelbſt hineingedachten Bewußtſein als einen ganz ſelbſtändigen Zweck verfolgend lebt. Es iſt daher ein Fehler, wenn in den Vaſen von Ruvo und Altamura die Figuren der rechten Nebengruppe direkt in die Handlung der Mittelgruppe des Herakles verflochten werden. Die Rechte der Unterwelt und der in ihr erregte Schrecken haben bei dem ſparſamen Künſtler ihre vollſtändig genügende Vertretung in der Hekate, und wenigſtens der Schrecken auch in der auf dem Hippokamp fliehenden Frau, gefunden, die als Gegenſatz zu Hermes dieſe Gruppe ſchön abrundet: welche Harmonie ebenſo wie die dem ganzen Bild eine erfreuliche Ruhe verleihende Sonderung der einzelnen Gruppen durch das auf den beiden Vaſen verfolgte Verfahren des Hineinziehens der einen Gruppe in die andere geſtört wird. Aus eben dieſem Grunde wäre die oben S. 27 als denkbar erwähnte Vorſtellung der von ihrem Faſſe fliehenden Danaiden nicht zu billigen, was jedoch die Möglichkeit ihres Vorkommens nicht ausſchließt. Der gleiche Fehler kehrt bei dieſen Vaſen auch in der mittleren Querreihe wieder, während ſich nur das Canoſer Bild von ihm ganz rein gehalten hat.*)

Die mittlere Querreihe, d. h. die Gruppe zur Linken und Rechten

*) Daſſelbe Geſetz von der Behandlungsweiſe der einzelnen Gruppen als gleichſam ganz ſelbſtändiger, nur für ſich beſtehender Körper und deren dennoch bis in das Kleinſte durchgeführte Unterordnung des Einzelnen, welches nur dann ein Recht hat aufgenommen zu werden, wenn es auch für das Ganze Werth und Bedeutung hat, findet ſich natürlich zu allen Zeiten ſowohl in den beſten Dramen als auch in figurenreichen dramatiſchen Compoſitionen wie z. B. in Raſael's durchaus dramatiſch bewegten Bildern der Diſputa und der Schule von Athen, für deren Erklärung das immer wache Bewußtſein dieſes Geſetzes von Wichtigkeit iſt.

des Orpheus und des unterirdiſchen Königspaares, hat dem Zweck der Nebendarſtellungen gemäß die in der unteren Querreihe begonnene Charakteriſirung des plutoniſchen Reiches fortzuſetzen und zu vervollſtändigen und zwar in möglichſt umfaſſender und bei Vermeidung von Wiederholungen möglichſt mannichfaltiger Weiſe. Es geſchieht dies am Naturgemäßeſten, wie es auch ſchon in der unteren Querreihe der Fall war, durch Vorführung der eigenthümlichſten, den Charakter des Hades am leichteſten offenbarenden Gattungen oder Exiſtenzweiſen der Bewohner desſelben: natürlich alle, als Theile eines Werkes der bildenden Kunſt, in der Bewegung eines einzigen Momentes aufgefaßt, dennoch aber ſo daß dieſer ein Typus für alle anderen Momente zu ſein vermöge, wie daſſelbe Geſetz bereits bei Siſyphos und Tantalos war beobachtet worden. Hatte nun in dieſen die dunkelſte Seite des Schattenreiches ihre Vertreter gefunden, ſo tritt uns jetzt die lichte Seite deſſelben in der linken Gruppe dieſer Reihe auf dem Canoſer Bild entgegen, welche den lieblichen Verein der verſchiedenen menſchlichen Geſchlechts- und Altersſtufen in den Gefilden der Seligen zeigt. Mann und Weib, in der Blüthe der Jugend und Schönheit, er ſich das Haupt bekränzend, pflegen ſeligen Verkehr, während zu der in edler Ruhe weilenden Mutter in lebendigem Spiel der muntere Knabe heraneilt und die ihm genügende Seligkeit in munterem Ballſpiel findet. Gerade ſein Ballſchlagen zeigt in ſchöner Weiſe das Momentane in der Bewegung dieſer Gruppe, der eine beſondere, etwa gar nach Sage oder Geſchichte zu beſtimmende Handlung zuertheilen zu wollen, dem beſonderen Sinn dieſer Darſtellung geradezu widerſprechen würde: die Seligkeit bedarf keiner weiteren bewegenden Handlung als des ſeligen Verkehrs; ſie beſteht vielmehr in dem gänzlichen Abſtreifen alles irdiſchen Begehrens und Thuns und ſchließt damit in Folge der ihr eigenen gänzlichen Befriedigung alles Handeln zur Erreichung eines beſtimmten Zweckes, welchem immer ein noch nicht vollſtändiges Befriedigtſein, der unvermeidliche Inhalt aber auch Antrieb alles irdiſchen Handelns, zu Grunde liegt, geradezu aus. Und wenn das Kind ſogar hier ein irdiſches Spiel treibt, ſo iſt das ein liebenswürdiger Zug naiver Geſinnung, welche dem Kinde, dem das reine Seelenleben nicht genügen kann, gleichſam als Erſatz ein ſeiner Eigenart entſprechendes Mittel zur Seligkeit gerne gewährt, wenn es auch immerhin vom irdiſchen Leben entlehnt iſt —, bleibt dieſes doch auch ſonſt überall ſelbſt für das höchſte Ideal das einzige und immer wieder wie die wahre Geſtalt durch die Maske durchſchimmernde Vorbild. Vollkommen richtig war es, nicht auch hier berühmte Geſtalten zu wählen: im

ſeligen Leben giebt es keinen Unterſchied: auch der einſt Berühmteſte kann nicht ſeliger als ſelig ſein, und wäre der einſt Unberühmte um deswillen nur um den geringſten Grad weniger ſelig, ſo wäre er überhaupt nicht mehr ſelig; im unſeligen Leben aber herrſcht eine großer Unterſchied und deshalb iſt um dieſes recht zu charakteriſiren ein ſorgſame Wahl geboten, während hier jeder dem anderen gleich gilt. Daß das ſelige Paar den Tönen des Orpheus zuhören müſſe, iſt weder zur Erklärung ihrer Bewegung nothwendig — ſie widerſpricht ihr ſogar, da ein Hinhorchen nach dem Orpheus von Seiten des Mannes doch wohl ein Hinneigen ſeines Hauptes bedingen würde — noch überhaupt nach dem oben in Betreff der Selbſtändigkeit der einzelnen Gruppen Geſagten zuläſſig. Noch viel weniger darf die Sage daß der geſtorbene Orpheus, nachdem er unter die Seligen verſetzt war, auf ihren Gefilden wandelnd ſie mit ſeinen Tönen ergötzte, verwirrend in die Auffaſſung dieſes Bildes hineinſpielen, nach welcher der lebende Orpheus in die Unterwelt kommt um ſich ſeine Gattin zurück zu erbitten.

Sind Selige und Unſelige da und zwar wie in der Unterwelt ſtrenge geſchieden, ſo muß für dieſe ſelbſt die zwiſchen jenen ſcheidende Behörde ein ſehr weſentliches und charakteriſtiſches Moment ſein und darf daher bei einer Vorführung der verſchiedenen Seiten des Hades nicht fehlen. Und ſo ſind denn auch die bekannten drei Richter, Minos, Aeakos und Rhadamanthys, auf dem Canoſer Bild in ſehr richtigem Gefühl gerade den Gerechten gegenübergeſtellt, da ſie ja auch ſelbſt Gerechte ſein müſſen um ihr Amt ausüben zu können: ſo konnte in der unteren Querreihe dem Verdammten nur ein Verdammter gleichgeſetzt werden, ſollte das feine Gefühl für Gewicht und Gegengewicht, das in dieſer ganzen Compoſition herrſcht und eine ſo wohlthuende Harmonie ſchafft, nicht geſtört werden. Auch ſie ſind in momentaner, aber ſehr lebhafter, durch ihre Amtsverrichtung bedingter Bewegung, welche ſchön mit der Ruhe der Gegengruppe wechſelt, aufgefaßt, dennoch aber typiſch, ſo daß keine einzeln zu beſtimmende That aus der Sage oder Geſchichte aufzuſuchen iſt, um die zu benennen, über welche ſie gerade eben entſcheiden. Dies iſt um ſo weniger der Fall, da ſich gar nicht abſehen ließe, welchen inneren Zuſammenhang ein ſolches Zuſammentreffen einer beſonders merkwürdigen Verurtheilung, für welche außerdem keinerlei Andeutung vorliegt, mit dem Hinabſteigen des Orpheus in die Unterwelt haben ſollte. Die Vaſe von Altamura, welche ſich dieſe Gruppe bewahrt hat während ſie der Zeichner der Ruveſer Vaſe ganz aufgab, hat ſtatt des Minos nach einer beige-

fügten Inſchrift den Triptolemos als Todtenrichter: dieſer, König von Eleuſis und von der größten Bedeutung in den eleuſiniſchen Myſterien, galt neben jenen häufiger in dieſem Sinne Genannten gleichfalls für einen der Unterweltsrichter, welche die Sage aus den berühmteſten gerechten Königen der Vorzeit wählte und welche daher auch leicht nach dem Einfluß einer örtlichen Ueberlieferung wechſeln konnten. Daß Triptolemos gerade auf der auch nach allen anderen Anzeichen ſpäteſten dieſer drei Vaſen ſo ausdrücklich hervortritt, zeigt ſehr deutlich, wie ein urſprünglich nicht für die Schmückung einer Vaſe geſchaffenes Bild, nachdem es erſt einmal dennoch dafür verwendet worden war, allmählich immer mehr mit ſeiner neuen Beſtimmung verwuchs und ihr gemäß umgeſchmolzen wurde, mochte dies auch im Widerſpruch mit ſeiner urſprünglichen Bedeutung ſtehen, für welche je länger je mehr das Verſtändniß verloren ging. Denn da die Vaſen außer zu alltäglichem Gebrauch beſonders auch bei hohen Feſten wie Hochzeiten oder zum Schmuck der Gräber benutzt wurden, die Myſterien aber ihrer Natur nach mit Freud' und Leid des Lebens in bedeutungsvoller Weiſe verknüpft waren, ſo iſt es natürlich, daß man Bezüge auf dieſelben in das jetzt nur noch zum Schmuck dienende Bild und oft recht gewaltſam einzutragen ſuchte, und daß dies in um ſo freierer Weiſe geſchah, je mehr es von nun an allein für dieſen Zweck wiederholt wurde. Ein ſolches Hineintragen heiligen Bezuges zeigt auf der Vaſe von Altamura beſonders der Lorbeerzweig, welchen die den Siſyphos treibende Furie in der Hand hält. Gleiche Bedeutung hat der größere Zweig, welcher neben Rhadamanthys gezeichnet iſt, ſo wie die Lorbeerbekränzung des Triptolemos ſelbſt, von welchen in der Vaſe von Canoſa noch keine Spur vorhanden iſt; die Ruveſer Vaſe hat ſchon etwas Aehnliches in dem Zweige neben Siſyphos und der Bekränzung der Fackel welche die Hekate ſchwingt.

Die ſonſtigen Verſchiedenheiten der Vaſen von Ruvo und Altamura ſpringen ſogleich als Abweichungen von den bereits erörterten und auf die untere Querreihe angewandten Geſetzen in das Auge, ſo daß ſich hier ein gleich ſtrenges Eingehen in die Einzelheiten der Mühe nicht lohnt, da ſie nur weitere Variationen deſſelben Thema's bieten und weder zu Reſultaten die ſich im Weſentlichen von den bereits gewonnenen unterſcheiden noch zu wichtigeren allgemeinen Geſichtspunkten führen. Schon das Gegenüberſtellen der Furien*) und Seligen auf der Vaſe von

*) Vgl. S. 32. Die Furien ſcheinen hier wie auf der Vaſe von Altamura durch die den Siſyphos peitſchende Furie veranlaßt worden zu ſein, welche Gelegenheit ein

Ruvo iſt fehlerhaft und zeugt durch gedankenloſes Weglaſſen eines weſentlichen Gliedes dieſer Reihe, hier der Richter, auf der Vaſe von Altamura der Seligen, von einem Verkennen der Grundidee wie ein ſolches namentlich auch durch das Hineinziehen der Nebengruppen in die Haupthandlung — denn offenbar lauſchen auf dem Ruveſer Bild wenigſtens die Seligen*) auf den Geſang des Orpheus — noch weiter ſich kund giebt.

Von größerer Wichtigkeit dagegen und für die Erkenntniß allgemeiner Grundſätze erfolgreicher ſowie für die richtige Auffaſſung des geſammten Bildes von weit höherem Belang iſt eine genauere Betrachtung der oberſten Querreihe der Nebengruppe, welche bisher unter allen am meiſten einer verſchiedenen Auffaſſung unterlegen war, jetzt aber ein bedeutendes Hülfsmittel für den bei ihr einzuſchlagenden Weg der Unterſuchung durch die auf der Vaſe von Altamura angegebenen Inſchriften gewonnen hat. Doch nur den Weg zur Erklärung und eine Beſtätigung von deren Richtigkeit vermag eine ſolche Aeußerlichkeit zu geben: die Erkenntniß ſelbſt muß nach wie vor aus dem ſich in ihren Handlungen ausprägenden Charakter der vorgeführten Perſonen und aus der Art ihres Auftretens geſchöpft werden, falls man ſich nicht mit einer Erklärung befriedigen will, welche nur ſagt wer die Perſonen ſind, nicht aber weiter forſcht mit welchem Rechte ſie gerade in ſolchem Zuſammenhang auftreten können; und doch findet das Bild als ſolches erſt hierdurch ſein volles Verſtändniß.

---

größeres Effectſtück an die Stelle der ſchmuckloſen und einfachen Seligen zu ſetzen, ſich die beiden Zeichner nicht entgehen ließen. Ob ihre Aufmerkſamkeit von dem Geſange des Orpheus in Anſpruch genommen ſei, ſcheint mir auf beiden Vaſen ſehr zweifelhaft, da dies wie es bei der ganzen Gruppe der Seligen auf der Ruveſer Vaſe der Fall iſt, wohl durch eine zu Orpheus hingewandte Stellung, das dem bildenden Künſtler natürlichſte Mittel um uns die Aufmerkſamkeit ganz deutlich zu machen welche eine Perſon einer anderen widmet, angedeutet ſein würde.

*) Die mittlere Frau der rechten Gruppe braucht wegen ihres Kruges keine Danaide zu ſein (vgl. S. 24), wenn man auch zugeben könnte, daß dieſer Zeichner ſo ſehr die klare und ſinnvolle Anordnung der Nebengruppen verkannt habe, um eine Danaide, alſo eine Frevlerin und Verdammte, aus der unteren Reihe, wohin eine derartige Vorſtellung gehört, in die mittlere zu ſetzen. Aber ſehr wunderbar und nur ſchwer zu begreifen wäre, daß er ſo gedankenlos dies ganze ſchöne Gefüge verwirrt habe, wie er es unleugbar gethan hätte, wenn er mitten unter den Seligen eine Verdammte böte. Während ſie durch die Töne des Orpheus wie in Entzückung gerathen iſt, ſcheint die Bewegung ihrer Gefährtin ſie zu ruhiger Beſinnung zurückrufen zu wollen. Dieſe ganze Zuſammenſtellung verdankt ihren Urſprung offenbar dem Beſtreben des Zeichners die ihm zu einfache Gruppe der Seligen zu beleben und intereſſanter zu machen, wobei er nur verkennt, daß er damit denſelben gerade das Charakteriſtiſche, die ſelige Ruhe und das Umſpannen der glücklichen Alter und der Geſchlechter, gänzlich raubt.

Im Verlauf der bisherigen Unterſuchung haben wir geſehen, wie die vier bereits beſprochenen Nebengruppen offenbar darauf ausgingen den Charakter der Unterwelt an den verſchiedenen Klaſſen oder Abſtufungen ihrer Bewohner zu ſchildern und wie dies in einem ſinnvoll ausgedachten Cyclus bereits ſo vollſtändig geſchehen iſt, daß wir kaum noch etwas Weiteres erwarten können: die Verdammten, die Seligen, die Richter — alles für den noch Lebendigen Wichtigſte und Intereſſanteſte hat ſeine Stelle gefunden, denn das Herrſcherpaar, der Kerberos und ſelbſt Hekate fanden ihre Stelle ſchon in den Hauptgruppen. Sollte nun der Künſtler, welchen wir durchgängig als einen ſinn- und erfindungsreichen erfunden haben, nun hier ſo arm geweſen ſein, daß er ſich hätte wiederholen müſſen ſtatt einen neuen Gedanken anknüpfen zu können, der ſeine Compoſition würdig abgeſchloſſen hätte? Sehen wir zunächſt welche Mittel er benutzt hat um uns an ſeinen Gedanken und Empfindungen theilnehmen zu laſſen.

Die dem Beſchauer zur Linken befindliche Gruppe zeigt, in allen ihren drei Ueberlieferungen weſentlich übereinſtimmend, eine ſitzende Frau mit zwei Jünglingen, von welchen der eine ruhig neben ihr ſteht, während der andere einmal zu ihr hintritt, die andern Male gleichfalls ruhig vor ihr ſitzt und ſteht. Aus der jedesmaligen Wiederkehr der im Ganzen gleichmäßigen Zuſammenſtellung dieſer Gruppe müſſen wir ſchließen, daß die ſie bildenden Perſonen auf das vorausgeſetzte Original ſelbſt zurückgehen und daß demnach in jeder der drei Darſtellungen dieſelben Perſonen gemeint ſeien. Sagt uns alſo die auf der Vaſe von Altamura befindliche Inſchrift, daß hier die Söhne des Herakles und ſeine Gemahlin Megara vorgeſtellt ſeien, ſo ſind wir berechtigt in den gleichartigen Figuren der beiden anderen Vaſenbilder dieſelben Perſonen wiederzuerkennen. Trotz dieſer Uebereinſtimmung in der Wahl des Perſonals herrſcht aber dennoch zwiſchen dem Canoſer Bild einerſeits und den beiden übrigen andererſeits ein nicht unwichtiger Unterſchied, welcher unſer früheres Urtheil über das Verhältniß der drei Bilder zu einander in Betreff ihres künſtleriſchen Werthes nur beſtätigt. Die Zeichner der beiden jüngeren Vaſen begnügen ſich nämlich damit, in ähnlicher bequemer Weiſe wie es die Vaſenmaler ſo oft gethan haben, die Perſonen durch ihre Haltung und Bewegung als im Geſpräch begriffene zu bezeichnen ohne irgendwie näher anzudeuten, welchen Inhalts daſſelbe ſein möge oder ob es etwa gerade auf einem Punkt angelangt ſei, welcher für die Sprechenden von irgend welcher größeren oder geringeren, jedenfalls aber in dem Fortgang des Lebens einen irgendwie bedeutſameren Uebergang von einem Zuſtand in einen anderen

bildenden Entscheidung werden muß, so daß auf diese Weise das in der bildenden Kunst unabänderlich herrschende Gesetz der momentanen Darstellung gewahrt wäre und dennoch ein dauerndes Interesse, erregt durch die nicht vollendete sondern eben bei einem Wendepunkt angelangte Handlung, an den Personen sowohl wie an der ganzen Composition in der Seele des Beschauers selbst bei wiederholter Betrachtung wach gehalten würde. Zwar führt auch in einer solchen Sprechscene das Bild natürlich immer nur einen Moment vor; es erhält jedoch dadurch, daß es einen nicht bestimmt bezeichneten und scharf abgegrenzten Augenblick fesselt, sondern einen solchen welcher sich in gleicher Weise häufig oder immer wiederholen kann, ein äußerlich typisches Gepräge, welches in der Vermengung mit dramatischer Auffassungs- und Darstellungsweise fehlerhaft ist. Denn nur das rein Typische und das rein Dramatische sind bei einem für sich selbst dastehenden Erzeugniß der bildenden Kunst voll berechtigt und vermögen echte Kunstwerke zu schaffen: jenes, welches das innerste Wesen und die sich unveränderlich gleichbleibende, weil fertig gewordene und wie ein unerschütterliches Gebäude dastehende Charaktereigenthümlichkeit erfaßt und die sinnliche Form dazu benutzt sie in ihrer ganzen Fülle und Größe darzustellen, wie sie sich immer und immer wieder offenbaren muß — weshalb diese Darstellungsweise ganz vorzüglich ihre Stelle findet um die unsichtbare, nur geahnte Gegenwart eines göttlichen Wesens, wie es unveränderlich und unabhängig von den Launen des Augenblicks über dem Menschen waltet, in eine dem sterblichen Auge faßbare Gestalt zu bannen. Dies geschieht vor Allem im Dienste der Religion, sei es daß der Künstler den Gläubigen das ergänzen läßt, was er selbst nicht ganz auszuprägen versteht, wie es bei den ersten Versuchen der Kunstschöpfung geschieht, sei es daß es ihm in einer Weise gelingt wie es auf der Höhe der Kunst, bei einem Zeus, einer Hera und Athene des Phidias, der Fall gewesen sein muß. Das andere, das Dramatische, welches mit Zugrundelegung des einem Jeden eigenthümlichen und bleibenden Wesens, also des Typischen, an einem einzelnen Falle zeigt, wie es sich in dem Thun offenbart und gerade durch dieses sein innerstes Wesen um so klarer verkündet: wie ja auch im wirklichen Leben, welches der dramatischen Schöpfung als Vorbild dient, jede einzelne That unlösbar mit dem ganzen Wesen des Menschen verknüpft ist und als eine Frucht seines gesammten Charakters aus ihm hervorwächst, niemals aber nur einer einzelnen Seite desselben entspringt: wodurch allein die Beurtheilung des ganzen Menschen nach einer einzelnen That gerechtfertigt wird. Doch wie im Leben ein ein-

zelnes Thun das Weſen nur mittelbar kundgiebt, ſo iſt in der dramatiſchen bildenden Kunſt das dem Dramatiſchen zu Grunde liegende Typiſche wirklich nur Folie, nur ein Mittel für jenes, und demgemäß herrſcht das Dramatiſche ſo unbedingt in der Darſtellungsweiſe vor, daß dieſe unbeſchadet des nothwendig in ihr enthaltenen Typiſchen eine rein dramatiſche heißen muß. Ganz anders aber wird das Verhältniß, wenn das Typiſche in einer dramatiſchen Darſtellung nicht innerlich bleibt und damit nur als Grundlage feſtgehalten wird, ſondern, wie es in ſeiner reinen Darſtellungsweiſe mit Recht geſchieht, hier widerrechtlich ſich auch auf das äußere Geſchehen erſtreckt und dieſes als beſtändiger gleichartiger Wiederkehr unterworfen darſtellt. Vielmehr ſoll dieſes gerade dadurch daß es ſich als ein nur einmaliges kundgiebt den aus dem mannichfaltigen Leben herausgegriffenen Moment als einen beſonderen hinſtellen, welche Beſonderheit jedoch nicht ſogleich wieder zum großen Theil dadurch aufgehoben werden darf, daß der gewählte Moment durch das in ſeiner Natur begründete, ſomit ſicher eintretende und nothwendig vorauszuſetzende häufige Wiederkehren und den Mangel an ſcharf ausgeprägtem Inhalt aufhört im vollen Sinne des Wortes ein beſonderer, ein ganz eigenthümlicher zu ſein: erſt dieſe Eigenſchaft kann ihm ein Intereſſe längerer Dauer geben, welche dem Augenblick zu verleihen Sache der dramatiſchen bildenden Kunſt iſt.*) Eine ganz beſondere Ausnahme bildet der Fall, daß es im Zuſammenhang eines größeren Kunſtwerks liegen kann gerade das äußere Andauern oder die Wiederkehr einer Handlung zu malen: nur ſo

*) Das bekannteſte und zugleich ſprechendſte Beiſpiel für die Richtigkeit des hier Geſagten bietet Lionardo da Vinci's Abendmahl. Während dieſer Gegenſtand vor ihm oft und immer nur in der Weiſe gebildet war, daß dreizehn Männer zuſammenſaßen wie es außer bei jenem einen Abendmahl unzählige Male vorkommen konnte, und nur die hergebrachte typiſch gewordene äußere Darſtellungsweiſe ſie als Chriſtus und die Apoſtel charakteriſirte ohne jedoch außer dem ſich an den Gegenſtand knüpfenden religiöſen Inhalt ein Moment rein menſchlichen Intereſſes für die einzelne Darſtellung darzubieten, war es der geniale Meiſterzug Lionardo's, welcher den dieſes Mahl zu einem ſo beſonderen ſtempelnden Augenblick, in welchem Chriſtus die bedeutſamen Worte eben geſprochen und alle Jünger, jeder nach ſeinem Charakter und ſeinem Thun mächtig von ihnen erfaßt, den erſten überwältigenden Eindruck wiederſpiegeln. Dieſer in ſeiner ergreifenden Schilderung macht das Bild aus einem bei der Menge der dargeſtellten Perſonen fehlerhaft typiſchen wie es dies vorher immer geweſen war zu einem meiſterhaft dramatiſchen, indem zugleich nicht mehr die religiöſe Bedeutung in den Vordergrund tritt, ſondern die den Menſchen als ſolchen ergreifende tiefe Entfaltung des menſchlichen Gemüths, welche hier um ſo mächtiger wirkt, weil das Typiſche, auf das ſie ſich gründet, in der Religion, der den Menſchen von dem irdiſch Gemeinen zu dem überirdiſch Reinen hinaufziehenden, dem tiefſinnerſten Bedürfniß nach Seligkeit entſpringenden Geſinnung, wurzelt.

iſt eine Vermengung des Dramatiſchen mit dem Typiſchen, ſofern dieſes auch die äußere Form ergreift, in der bildenden Kunſt gerechtfertigt. Ein ſolcher Fall trat uns in den bis jetzt betrachteten vier Nebengruppen entgegen, in welchen der unveränderliche, immer gleichartig währende Zuſtand der Bewohner der Unterwelt im Gegenſatz zu den in den Hauptgruppen enthaltenen einmaligen Handlungen geſchildert wird: daß dies aber geſchehen durfte, iſt nur im Zuſammenhang des ganzes Bildes und in der erläuternden Stellung begründet, welche dieſe Nebengruppen im Verhältniß zu den Hauptgruppen einnehmen.*) Auch tritt eine ſolche Vermengung keineswegs überall ein, ſobald in der bildenden Kunſt eine der hier für dieſen Zweck gewählten Figuren wiederkehrt: ein Beweis daß ſie nicht an dieſe ſelbſt geknüpft iſt, ſondern erſt in den hier obwaltenden ganz beſonderen Verhältniſſen ihre Rechtfertigung findet. Wenn z. B. auf einer ſchönen Gemme des Berliner Muſeums Siſyphos in gewaltiger Anſtrengung den Stein wälzt, ſo iſt das, ſo weit nur das Bild zu uns ſpricht, die einfache dramatiſche Darſtellung eines einmaligen Momentes: denn daß dieſelbe Anſtrengung unabläſſig wiederkehre, wiſſen wir in dieſem Fall nur aus der Sage, nicht aus dem Bild; auf der Vaſenzeichnung iſt dagegen gerade der Ausdruck der Wiederkehr beabſichtigt und dieſes iſt erreicht, indem er durch die antreibende Furie verkörpert erſcheint.

Ganz anders, nicht ein Geſpräch deſſen Inhalt wir nicht erſehen können, ſondern eine wirkliche Handlung darſtellend, tritt uns auf dem Canoſer Bild dieſe Gruppe der Megara und ihrer mit Herakles erzeugten Söhne entgegen. Wie dieſe Perſonen ſelbſt in der Sage gleichſam nur nebelhaft vorübergehen ohne ein lebendigeres durch bemerkenswerthe Thaten in Licht und Schatten geſetztes Bild zu erwecken und nur durch ihr jammervolles Schickſal Mitleid erregen, konnte ſie der Maler, wenn er ſich ihrer bedienen wollte, auch nicht in wichtiger und deshalb durch die Ueberlieferung der Sage allbekannter Handlung begriffen vorführen. Er mußte daher eine Situation frei erſchaffen und bildete eine ſolche aus dem Daſein heraus wie er es nach allgemein menſchlicher Erfahrung bei dieſen beſonderen Menſchen wohl vorausſetzen durfte, wie ſie aber zugleich auch

*) Vgl. S. 20 f. Es widerſpricht dies nicht der oben S. 6 gemachten Bemerkung, daß für uns Spätere bei dem Verſuch einer genauen Durchforſchung des ganzen Bildes umgekehrt die Hauptgruppen ihrer für uns unmittelbareren Deutlichkeit wegen den Weg zur richtigen Erkenntniß der Nebengruppen bahnen können. Ganz hievon zu trennen iſt die Abſicht welche der Künſtler dabei verfolgte und ſeinen Zeit- und Volksgenoſſen gegenüber unbeſchadet der Deutlichkeit des Bildners auch verfolgen durfte.

mit dem ſein ganzes Bild beherrſchenden Gedanken in Einklang war, welche letztere Bedingung für die Erſcheinung jeder einzelnen Figur innerhalb eines ſolchen, viele Geſtalten umfaſſenden Bildes in keiner Weiſe zu umgehen iſt. Zu der ſitzenden Mutter, welche traulich ihre Hand auf die Schulter des vor ihr ſtehenden, zu männlicher Kraft erblühenden und darum auch mit Speeren, den Vorboten erſehnter Kämpfe, bewaffneten einen Sohnes legt, tritt der andere, welcher als Wahrzeichen eben vollendeten Ringkampfs das reinigende Schabeiſen, die Strigilis, und ein Salbgefäß hält, aus einer Halle heran; er mag ſich erſt ſelbſt an dem dort einer kunſtvollen Verzierung entſprudelnden Quell erquickt haben und bringt nun, mit elaſtiſchem Schritt einherſchreitend, auch der Mutter, die mit liebevollem Blick ihm entgegenſchaut, einen friſchen Labetrunk: eine einfache, auf den erſten Anſchein im Gegenſatz zu dem in ſich ſelbſt offenbar eine größere Wichtigkeit tragenden Inhalt der übrigen Nebengruppen faſt zu einfache Handlung, welche uns aber dennoch ſchnell und unfehlbar den Blick in ein heiteres ungetrübtes Glück thun läßt und, indem ſie dieſes in vollendeter Weiſe zeichnet, einen Platz von nicht geringerer Wichtigkeit als die anderen Nebengruppen im ganzen Bilde erhält. Die ſelige Mutterluſt, welche ſich, vertrauensvoll in die Zukunft ſchauend, der werdenden Heldenkraft ihrer Söhne freut, der friſche Jugendmuth, der nicht ahnt, daß ihm ſein Thatendurſt nicht geſtillt, daß er in frühlingswarmer Blüthezeit von unerwartetem Nachtfroſt ereilt werden ſoll — all dies liegt nicht ſowohl durch die Handlung als durch die Art ihrer Darſtellung und die ihr entkeimende zarte Innigkeit offen vor uns. Das aber iſt es auch was, wie wir ſehen werden, der Maler allein durch dieſe Nebengruppe konnte ausdrücken wollen und was es uns unzweifelhaft macht, daß die auf der Vaſe von Canoſa überlieferte Auffaſſung dieſer Gruppe dem Originalwerk am Nächſten kam. Denn nur hier iſt der gemüthvolle innige Zug, welcher ſich in dem Handauflegen der Mutter kundgiebt, nur hier der ſinnige Abſchluß der Gruppe durch die für die Handlung bedeutſame Halle mit dem Quell, welche auf den anderen Bildern durch einen Baum oder einen großen Rohrſtengel ohne anderen Bezug als etwa ſymboliſch-myſtiſchen, keineswegs aber für die Handlung wichtigen erſetzt iſt, nur hier überhaupt jene die ganze Compoſition ſo vollendet abrundende und die in ihr vorgeſtellten Perſonen ſo unmittelbar in Bezug zu einander ſetzende Handlung ſelbſt mit all ihrer Zartheit bewahrt, während auf den anderen Vaſen gerade die Handlung, der Lebensnerv der Gruppe, zerſchnitten und nur ein unerquickliches Skelet, welches Leben lügt, übrig geblieben iſt.

Weniger offenkundig liegt die Entſcheidung auf der entgegengeſetzten Seite des Bildes vor Augen, weil die dort befindliche Nebengruppe in wenigſtens doppelter ganz verſchiedener Weiſe überliefert iſt; dennoch aber wird es ſich herausſtellen daß der Sinn beider Ueberlieferungen wenn nicht derſelbe ſo doch ein ſehr ähnlicher iſt und ſich im Weſentlichen nur durch die geringere oder größere Harmonie mit dem ganzen übrigen Bilde unterſcheidet, was uns ein ſicheres Kriterium für die Urſprünglichkeit der einen oder der anderen in die Hand geben wird. Betrachten wir hier zunächſt die auf der Vaſe von Altamura enthaltene Gruppe, weil die hier zwar nur theilweiſe erhaltenen, in ihrer Bedeutung jedoch unverkennbaren Ueberſchriften keinen Augenblick über den Gegenſtand dieſer beſonderen Compoſition im Unklaren laſſen und ſomit am ſicherſten den Weg zeigen können, um derſelben auch im ganzen Zuſammenhange des Bildes den rechten Platz anzuweiſen.

Vor dem Myrtilos, der durch das ihm als Stütze dienende Rad ſowie durch ein anderes zum Ueberfluß noch über ihm aufgehängtes ſymboliſch als Wagenlenker bezeichnet wird, ſteht in ruhiger bequemer Stellung Pelops um ihn für ſeinen Plan zu gewinnen die ſchöne Hippodamia, um welche, wer ſie freien wollte, mit ihrem Vater Oenomaos eine Wettfahrt unternehmen mußte deren unglücklicher Ausgang dem Vorwitzigen das Leben koſtete, ſich durch Verrath zu ſichern, nachdem er ihr Herz durch ſeine Götterſchönheit bereits gewonnen hat und deshalb nur um ſo ſehnlicher die Erreichung ſeines Wunſches begehrt. Myrtilos ſollte den Wagen des Oenomaos zu Falle bringen, dem Pelops zum Vorſprung und damit zu dem Siege und der Braut verhelfen. Noch hat Myrtilos dem Anſinnen des Pelops nicht nachgegeben; da tritt eben Hippodamia, das liebende Mädchen, ſelbſt heran um durch ihre ſanfte Bitte, welche ſie durch das Auflegen ihrer Hand um ſo beweglicher und eindringlicher macht, ein Gewicht in die Wagſchale zu werfen, welches unzweifelhaft den Ausſchlag geben muß, ſo daß ſich Myrtilos nicht weigern und dem geſchloſſenen Pakte ſogleich an dem neben der Scene ſtehenden Dreifuß von beiden Seiten durch einen Eidſchwur ein unlösliches Siegel aufgedrückt werden kann. Durch die Hinweiſung auf dieſen eröffnete ſich nun dem Hellenen ſogleich die Ausſicht auf alle die Frevel, welche aus dem Bruche dieſes Schwures entſtanden und dem Geſchlechte des Tantalos einen ſo einzigen Platz in der Sage und Dichtung ſelbſt noch bis in unſere Zeit hinein verſchafften: denn Iphigenie bildet, wie ſie es wenn auch bei weitem nicht in gleichem Grade ſchon im Alterthume that, den wunderbar milden

zwar nicht mit allem Geſchehenen ausſöhnenden ſo doch beruhigenden Abſchluß jener enge gereihten Kette von Greuelthaten. Und ſo iſt es gewiß der bedeutſame Gegenſatz eines böſe Frucht tragenden, verhängnißvoll über Viele ſeine Wirkung ausdehnenden, hier auf der Höhe ſeiner Entſcheidung dargeſtellten Entſchluſſes zu dem heiteren Gemälde ſchuldloſen und noch ungeſtörten Friedens der anderen Seite, was der Künſtler mit dieſer Compoſition wollte: welche Bedeutung aber dieſer Gegenſatz im ganzen Bilde habe, bleibt einer weiter unten folgenden Unterſuchung überlaſſen.

Im Weſentlichen denſelben Eindruck heftiger Erregung im Gegenſatz zur Ruhe der entſprechenden Gruppe der Herakliden bewirkt ſchon beim erſten Anblick die andere auf der Vaſe von Canoſa erhaltene Ueberlieferung, wenn auch wir Neuern zuerſt zweifelhaft ſein können, welches im Einzelnen der hier dargeſtellte Gegenſtand ſei, und zu einer ſicheren Entſcheidung ſowie einer auf dieſer beruhenden neuen und nun erſt den vollen Genuß weil das volle Verſtändniß gewährenden Betrachtung nur nach Abwägung von Gründen zu kommen vermögen. Man dachte an Medea neben Theſeus und Pirithoos, weil man eine Aehnlichkeit zwiſchen dem Schickſal der von Jaſon verſtoßenen Medea mit der von Herakles gleichem oder gar noch ſchlimmerem Schickſal überlieferten Megara zu finden und darin eine unter dieſen beiden oberſten Nebengruppen obwaltende Symmetrie ausgedrückt glaubte. Aber eine ſolche Symmetrie des äußerlichen Schickſals, welches noch dazu ganz außerhalb des Bildes liegt ohne daß in dieſem irgendwie auf daſſelbe hingedeutet wäre, für genügend zu halten um den Künſtler zu ſymmetriſcher Gegenüberſtellung anzuregen, hieße deſſen Perſonen allzuſehr zu bloßen Ueberſchriften eines Artikels im mythologiſchen Wörterbuch machen, unter den Alles zuſammengeſtellt iſt, was man irgend von denſelben weiß, ſo daß man es nun wieder herausleſen und alles ſie Betreffende mit gleichem Rechte hierher beziehen dürfte, und zu ſehr vergeſſen, daß bei einem Bilde die erſte Quelle für die Erklärung der auf ihm befindlichen Perſonen deren Auftreten und Handeln ſelbſt iſt. Wenn es ſich nun auch mit dem heftigen leidenſchaftlichen Charakter der Medea wohl vereinigen ließe, daß ſie ein gezücktes Schwert mit ſolchem Ausdruck finſterer Entſchloſſenheit hielte wie man es ſich etwa als vor der Ermordung ihrer eigenen Kinder geſchehen denken kann — was ſollte hier bei Theſeus und Pirithoos eine ſolche Bewegung, da ſie erſt nach Kühlung ihrer Rache ſich in Athen aufhält und mit dieſen beiden zuſammentrifft, was ſollten dieſe ſelbſt hier thun und worin beſtände die Handlung

oder das bewegende Motiv? Weit größere Wahrscheinlichkeit und wohl selbst die sichere Gewähr der Richtigkeit trägt die andere Erklärung in sich, welche hier Elektra mit Oreſtes und Phlades voraussetzt, und es bedarf nur einer näheren Bestimmung des hierher passenden Augenblickes, um diese Auffassung für das Bild nutzbar zu machen.

Wie die Reisehüte und die keulenartigen und daher wohl zugleich als Waffe dienenden Wanderstöcke, welche beide Stücke der Ausrüstung noch nicht abgelegt sind, unverkennbar andeuten, sind Oreſtes und Phlades eben an ihr Ziel gekommen, wo sie den im Stillen lange gehegten Plan, den schmählich erschlagenen Vater an seinem meuchelmörderischen Weibe, der Mutter des Oreſtes, zu rächen, ausführen wollen. Zuerst entdecken sie sich heimlich der seit jener furchtbaren That als Sklavin behandelten und zu den niedrigsten Diensten von Klytämneſtra und dem buhlerischen Aegisth gezwungenen Elektra, der Schwester des Oreſtes: da braust in diesem leidenschaftlichen Wesen, welches sich in finsterem, hülfelosem und hoffnungslosem Gram bis jetzt verzehrt hatte, das königliche Blut auf und die zornflammende Tochter Agamemnon's entreißt mit raschem Griff dem Bruder das Schwert, vielleicht weil dieser im Angesicht des nah bevorstehenden fürchterlichen Augenblicks, in welchem der Sohn das Schwert gegen die Mutter erheben soll, Zweifel hatte laut werden lassen oder auch nur die allzuheftige Schwester zu weiser Vorsicht und abwartender Klugheit ermahnt hat. Da ist's, als fürchte sie, die so heiß ersehnte und eben schon für sicher gehaltene Rache könne ihr wie ein Gaukelbild wieder zerrinnen, und als dürfe sie den ihr plötzlich offenbar gewordenen Weg, welchen auszudenken sie früher allein nicht gewagt oder doch auszuführen zu sehr sich als schwaches Weib gefühlt hatte, nun nicht unbetreten lassen, und als müsse sie, ehe sie das Begonnene, wie sie voreilig fürchtet, wieder ganz aufgegeben sähe, lieber selbst mit überkühner Hand es vollenden. Aber rasch ist der neben ihr sitzende Bruder bereit, das Schwert, das wie die That selbst nur ihm gebührt, ihr wieder zu entreißen und sie in die dem Weibe von der Natur gewiesenen Bahnen zurückzulenken: mit scharfem Blick faßt er die entblößte Waffe in's Auge und erhebt eben den Arm, welcher bis jetzt auf dem Stocke geruht hatte, um im nächsten Augenblick nach der Schwester hinüber zu greifen und das Schwert wieder an sich zu nehmen. Phlades dagegen blickt überrascht und ob ihrer Kühnheit staunend das zu blinder Leidenschaft entflammte Mädchen an und hebt die eine Hand mit jener unwillkürlichen Bewegung auf, welche ein in der Ferne vor sich gehendes unerwartetes und unerwünschtes Ereigniß her-

vorruft: wie wenn in der Entfernung ein Kind fällt man die Bewegung macht, welche es bei unmittelbarer Nähe auffangen oder festhalten würde, so bewegt Pylades die Hand, als wollte er Elektra von voreiliger That abhalten und ihr in den Arm fallen, wie es der ihr nähere Bruder wirklich thut. So sind diese drei Personen durch ein alle gleich bewegendes Geschehen in lebendigem Wechselbezug und bedeutungsvollem, aus dem gewählten Motiv vollkommen natürlich entspringendem und darum auch zur Genüge aus sich selbst verständlichem Thun begriffen. *)

Wollte man eine solche Handlung hier deshalb läugnen, weil sie in dieser Gestalt von keinem alten Dichter oder Schriftsteller überliefert ist, so thäte man dem alten Künstler ein großes Unrecht an: man spräche ihm die Erlaubniß ab die Mythen selbständig aufzufassen und nicht etwa umzubilden, wie es auch die Dichter sich nach dem Bedürfniß ihrer besonderen Kunst erlaubt haben, sondern schon das Recht sie im Einzelnen auszubilden, indem man ihn als an das gebunden dächte, was der redende Künstler vor ihm geschaffen hatte, wobei wenn dies wirklich maßgebend sein könnte auch noch unsere nur sehr beschränkte Ueberlieferung der Schriften des Alterthums zu berücksichtigen ist. Der bildende Künstler hat aber das Recht der Fortbildung und es fragt sich nur ob er bei der Einführung eines neuen äußerlichen Momentes dem von der Sage überlieferten Charakter treu geblieben und ihm gemäß verfahren ist, so daß er nichts bildete, als was mit Nothwendigkeit aus der Vereinigung des ihm von der Sage Gegebenen mit dem von ihm auf Grund desselben neu angenommenen einzelnen Falle resultirt. Es ist um so weniger Grund da, gerade dem bildenden Künstler die volle Ausübung dieses Grundsatzes abzusprechen, als auf demselben, sobald man ihn in weiterem Sinne faßt und für „Sage" das aller Kunst als Vorbild dienende wirkliche Sein und Geschehen setzt, die Möglichkeit der Kunst überhaupt beruht. Und wider-

*) Die entsprechende Gruppe auf der Ruweser Vase ist offenbar nur eine in der bereits mehrmals an ihr bemerkten oberflächlichen Behandlungsweise der Nebengruppen verkümmert ausgefallene Nachbildung desselben Gegenstandes. Wie in der Gruppe des Sisyphos die Furie weggelassen ist, so fehlt hier die dieser besonderen Composition Leben und Bewegung ertheilende Elektra: die vorher hier ausgedrückte Handlung ist zu einem der völlig interesselosen Gespräche zusammengeschrumpft, deren Inhalt der Zeichner durch nichts im Bilde angedeutet hat. Sonach gewährt diese Auffassung für das ganze Bild kein weiteres wesentliches Moment; sie gewinnt nur dadurch Bedeutung für dasselbe, daß die Ursprünglichkeit der auf der Canoser Vase an dieser Stelle befindlichen Gruppe auch durch den äußerlichen Grund ihres hier, wenn auch verderbten, doch immerhin deutlich erkennbaren Wiedervorkommens nur noch mehr erhärtet wird.

ſpricht die hier vorgeſtellte Handlung in irgend einem Zug dem durch die Ueberlieferung gegebenen Charakter der gewählten Perſonen? Hat eine ſolche Scene nicht ſtattfinden können? Iſt ſie nicht ſo ſehr dem natürlichen Verlaufe des ganzen Ereigniſſes, den gegebenen Verhältniſſen nicht ſo ſehr entſprechend, daß man faſt glauben möchte, ſie habe bei dem wirklichen d. h. von der Sage als wirklich angenommenen Verlaufe nothwendig eintreten müſſen, und daß man ſie, ſelbſt wenn ſie nur erfunden iſt, doch wenigſtens für nothwendig und der Entwicklung des ganzen Geſchehens vollkommen natürlich angehörig halten kann? Und iſt der bildende Künſtler nicht ebenſowohl Dichter, d. h. erfindender und geſtaltender Künſtler wie jener, deſſen Stoff die Sprache iſt? Auch vergeſſe man nicht den Unterſchied zwiſchen dem bildenden und redenden Künſtler und die aus ihm entſpringenden verſchiedenen Mittel zur Erreichung deſſelben Zweckes —, ein Unterſchied, der namentlich bei der Beurtheilung antiker Kunſtwerke durch erklärende Herbeiziehung des von den alten Schriftſtellern Ueberlieferten nicht oft genug betont werden kann, weil er allzuoft unbeachtet gelaſſen wird. Der Schöpfer unſeres Bildes wollte, wie es gleicher Weiſe in der Gruppe des Pelops, Myrtilos und der Hippodamia geſchehen iſt, der in der Gruppe der Herakliden geſchilderten heiteren Ruhe, welche nur von Außen geſtört werden kann, ein in ſich ſelbſt den Keim furchtbaren Unheils tragendes Ereigniß gegenüberſtellen. Er wählte dazu das erſte Wiederſehen des Oreſtes und der Elektra. Allein durch ein einfaches Nebeneinanderſtellen derſelben wäre durch das Bild ſelbſt noch nicht die Nothwendigkeit ausgeſprochen geweſen, daß gerade dieſe erſte Zuſammenkunft und das bei ihr vollkommen naturgemäße Ueberſtrömen des Rachegefühls den bereits gefaßten Entſchluß zu einem unabänderlichen machen mußte, ſo daß von da an keine Rückkehr möglich und alles Folgende nur die nothwendige naturgemäße Folge des hier begonnenen gemeinſamen und eben dadurch ſich gegenſeitig beſtärkenden Handelns iſt. Und wie hätte der bildende Künſtler, dem nur ein Augenblick zur Verfügung ſteht, die alles etwa noch vorhandene Schwanken vollſtändig beſeitigende Entſcheidung beſſer zeichnen können als durch den keine Widerrede, ja ſelbſt keinen Aufſchub mehr duldenden, heftig überſchäumenden Schmerz der durch lange Unterdrückung ſo tief gekränkten, durch ihre heftigere Gemüthsart aber jede Kränkung doppelt fühlenden Schweſter des Oreſtes? Ich finde, daß wer dieſen Moment ergreifend dargeſtellt ſieht verſtehen lernt, wie einer der ihn erlebt hat Muttermörder werden konnte — das aber uns begreiflich zu machen iſt die Abſicht dieſer

Gruppe. Zugleich gelingt es dem Künſtler uns, und weit unmittelbarer und wirkungsvoller gelang es ihm gewiß bei jenen ſeiner griechiſchen Beſchauer welche nicht auf dieſe Copie angewieſen waren, hier wie in der Myrtilosgruppe eine bedeutungsvolle Ausſicht in die Ferne und auf die in ihr ruhenden, dem Beſchauer durch die Darſtellung ſelbſt lebendig vor die Seele tretenden Ereigniſſe zu eröffnen. Da dies auch der nothwendige Eindruck der Heraklidengruppe iſt, während keine andere Nebengruppe etwas Aehnliches bietet ſondern ſich auf die Zeichnung eines immer gleichartig wiederkehrenden momentanen Zuſtandes beſchränkt, ſo liegt in dieſer Beſonderheit offenbar die ganz eigenthümliche Bedeutung der oberſten Querreihe, nicht weniger aber auch ein Beweis dafür, daß ſich der Künſtler die von ihm in derſelben dargeſtellten Perſonen als lebende und ſomit auch als nicht in der Unterwelt befindliche dachte — denn Orpheus und Herakles, die hier die Unterwelt betreten und doch noch das Leben der Oberwelt athmen, wie ſie denn auch wieder zu ihr zurückkehren, ſind neben ganz wenigen Anderen die großen Ausnahmen der Regel, welche uns den Schluß gebietet, alle in einer nur auf der Oberwelt möglichen Handlung begriffene Perſonen auch wirklich als auf dieſer befindlich vom Maler gedacht und dargeſtellt zu glauben. Daß aber die hier gewählten Handlungen wirklich nur dort, nicht in der Unterwelt möglich ſind, zeigt ihr ſtreng dramatiſcher d. h. den Uebergang aus einem Zuſtand in einen anderen malender Inhalt, während kein in der Unterwelt befindlicher früherer Sterblicher in ſeinem äußeren Handeln anders dargeſtellt werden kann als typiſch, d. h. ſo, daß jeder einzelne Moment ein nothwendiger Hinweis auf alle anderen gleichartigen und ſtetig wiederkehrenden ſei. Dies entſpringt aus dem Begriff der Unterwelt und der Vorſtellung, welche man ſich in Gemäßheit deſſelben allein von ihr machen kann: nach dem beweglichen, keine zwei ganz gleichen Momente umfaſſenden ruheloſen irdiſchen Leben folgt dort ein ſich ewig gleichbleibender Zuſtand, unveränderlich in der Seligkeit wie in der Verdammniß. Iſt daher über einen Verſtorbenen eine Strafe verhängt die in einem Thun beſteht wie bei Siſyphos oder den Danaiden, ſo iſt dieſes ein ewig gleichmäßiges; beſteht ſie in einem Leiden, wie bei dem von den Geiern immer neu zerhackten Tithos oder dem ewig von Hunger und Durſt gequälten Tantalos, ſo iſt auch dies unveränderlich und das einzelne Geſchehen, welches die Qual hervorbringt, wiederholt ſich unausbleiblich und immer in gleicher Weiſe. Orion jagt immerzu und ſelbſt das Schattenbild des Herakles gleicht einem ewig den Pfeil Abſchießenden ohne daß es dieſe Handlung

vollenden und eine andere beginnen könnte. Aus all dieſem folgt, daß in der Unterwelt in dem Daſein der Verſtorbenen niemals ein Moment eintreten kann, welcher den Uebergang von einem Zuſtand in einen anderen bildete. Jede Annahme der Unſterblichkeit, auf welcher Stufe der Erkenntniß ſie auch ſtehen möge, bedingt vielmehr ganz von ſelbſt das Eintreten in einen unveränderlichen Zuſtand aus einem veränderlichen: der Tod iſt nur Folge des Wechſels, dem alles Irdiſche unterworfen iſt, ſo daß Aufhebung des Wechſels, Dauer deſſelben Zuſtandes und Unſterblichkeit gleichbedeutende Begriffe ſind. Deshalb kann auch der Inhalt des Zuſtandes in der Unterwelt nicht etwa eine Wiederholung des Inhaltes eines ganzen auf der Oberwelt geführten Lebens ſein: damit träte ja zugleich derſelbe Wechſel welcher in der Oberwelt herrſcht in die Unterwelt hinüber, und die Folge wäre die Widerſinnigkeit, daß die zwiſchen Geburt und Tod liegenden Ereigniſſe, ja dieſe ſelbſt bei allen dort Befindlichen fortwährend ſich abwickeln und immer wieder von Neuem beginnen müßten, was ſchon als Gedanke unmöglich iſt und in dieſer Weiſe auch nie geglaubt wurde. Und doch könnten nur unter ſolcher Vorausſetzung Handlungen wie die des Myrtilos und der Elektra in die Unterwelt verſetzt werden. Weiter: wird jedoch bei einem Einzelnen ein Theil des Lebens wiederholt, ſo geſchieht es in der Weiſe, daß jener nun in alle Ewigkeit zu dieſem ſein Treiben auf der Oberwelt typiſch charakteriſirenden und eben darum ihm auch hier anhaftenden einen Thun verdammt iſt, während auf der Oberwelt der Charakter jedes einzelnen Thuns der war, daß es den Uebergang zu einem folgenden bildete. Folglich kann der entſcheidende Moment der Ueberredung des Myrtilos durch Pelops und Hippodamia, die durch die Leidenſchaft der Elektra hervorgebrachte Bewegung der ganzen Gruppe zu welcher ſie gehört, das Herbeibringen des Trunkes von Seiten des einen Herakliden zu ſeiner Mutter — lauter ſcharf ausgeprägte einzelne und einmalige Momente, von welchen keiner der typiſche Ausdruck einer der Oberwelt angehörigen Handlungsweiſe iſt oder ſich überhaupt zu typiſcher Wiederholung, beſonders auch nicht wegen ihrer mehrere Perſonen zu gleicher Zeit und doch nur für einen Augenblick zugleich in Bewegung ſetzenden Eigenſchaft, eignet — in keiner Weiſe als in der Unterwelt geſchehend jemals von einem Griechen aufgefaßt worden ſein, und wir dürfen es eben ſo wenig thun, ſelbſt wenn dadurch das Verſtändniß des ganzen Bildes ſcheinbar erleichtert und vereinfacht würde, während dies in Wahrheit doch nicht der Fall wäre. Vielmehr wird es darauf ankommen bei der Betrachtung des ganzen Bildes zu ergründen,

was der Künſtler beabſichtigt habe, indem er, ſtatt Gedankenarmuth durch Wiederholung ähnlicher, zu der bereits vollſtändig und genügend vorhandenen Charakteriſirung der Unterwelt nichts Neues hinzufügender und daher im engen Rahmen dieſes Bildes überflüſſiger Scenen derſelben Gattung zu zeigen, durch eine ſolche Erweiterung des Blickes weit über den bisherigen Kreis der Anſchauungen hinaus überraſcht.*) Keinenfalls aber

*) Da der Künſtler es offenbar und wie oben S. 29 f. gezeigt wurde, gewiß mit gutem Grunde vermieden hat den Eindruck zu ſchildern, welchen beide große Ereigniſſe des Bildes auf den Zuſtand der in der Unterwelt Befindlichen ausüben, was er nur dann hätte thun müſſen wenn er wirklich die Unterwelt als ſolche hätte darſtellen wollen, was aber der dichtende Künſtler nicht verſäumen darf, da bei dieſem der Eindruck, den irgend ein Ereigniß macht, ein willkommenes und für ihn nothwendiges Auskunftsmittel iſt um das für ihn fehlerhafte Stilleſtehen in der nur ausmalenden Beſchreibung zu vermeiden und dieſe ſelbſt ſcheinbar gelegentlich beim Fortſchreiten der Handlung anzubringen, ſo ergiebt ſich nur mittelbar die Frage, was für den bildenden Künſtler die Folge ſein müſſe, wenn er es verſuchen ſollte die ſo verſchiedenartigen Elemente des immer fortſchreitenden Lebens aus der Oberwelt und des unveränderlichen Daſeins in der Unterwelt zu verknüpfen und auf einander wirken zu laſſen. Da das oben im Text Geſagte das Allgemeingültige iſt, ſo muß ſich ihm der einzelne Fall unterordnen und kann für die Grundauffaſſung des Charakters des Hades keine weſentliche Veränderung, ſondern nur eine für dieſen einzelnen Fall zuläſſige, keineswegs aber willkürliche, ſondern durch das bleibende Weſen der Unterwelt beſtimmte Modification veranlaſſen. Wenn das dem Wechſel nie entrückte und darum mit der Anſchauung der Zeit engverknüpfte Leben mit dem ewigen oder, was daſſelbe ſagen will, zeitloſen Daſein der Unterwelt in Verbindung tritt, ſo kann dies nur geſchehen, indem das letztere plötzlich wieder in die Zeit zurückverſetzt und damit dem Wechſel auf's Neue unterworfen wird. Die Folge davon iſt, daß ſo lange dieſe Verknüpfung dauert mit der Möglichkeit des Wechſels zugleich die Möglichkeit des Uebergehens aus einem Zuſtand in den anderen und des nur bei deren Vorhandenſein denkbaren Handelns eintritt. Ein ſolches Handeln muß aber in noch viel höherem Grade und weit unmittelbarer ein Ausfluß des Typiſchen ſein, als es bei jedem einzelnen auf der Oberwelt dem alles Thun begründenden Charakter entſpringenden Handeln der Fall iſt: denn hier ſind es in jedem Augenblick gar vielerlei und ſehr verſchiedenartige Dinge, welche das Typiſche im Menſchen mannichfaltig modificiren, ſo daß es durch das einzelne Handeln nicht ſo unmittelbar durchleuchten kann wie es bei einem ſolchen in der Unterwelt ſtattfindenden Ausnahmefall geſchehen muß. Hier iſt es ja nur ein äußeres Ereigniß, welches zu einer Aeußerung des dauernden Zuſtandes hindrängt, und ſo iſt dieſe natürlich in noch höherem Grade Symbol des typiſchen Charakters als jede im Leben geſchehende Handlung. Wird alſo durch ein außerordentliches Zuſammentreffen eines Lebenden mit einem Abgeſchiedenen eine Handlung des letzteren erzeugt, ſo wird dieſe eine ſymboliſche ſein d. h. eine ſolche, welche in ihrem Entſtehen und Vergehen das Typiſche malt, ohne aber den Charakter der naturgemäßen Widerholung in ſich tragen, wie dies das Kennzeichen der typiſchen Handlung iſt. Denn die ſo hervorgebrachte ſymboliſche Handlung des Unterweltbewohners iſt nur ein einmaliges Aufleuchten, welchem alsbald das Verſinken in den früheren Zuſtand folgt: das aber iſt ein weſentliches Merkmal für alle ſo entſtandenen Handlungen, daß ſie, ſobald

können dieſe beiden Vorſtellungen zugleich aus dem oben S. 20 angegebenen allgemeinen Inhalt aller Nebengruppen heraustreten: auch ſie ſtehen für den Beſchauer, welcher, wie außerhalb des Kunſtwerks, zugleich über demſelben ſteht, in engem Bezug zu der in der Unterwelt vor ſich gehenden Handlung und haben, obgleich auf der Oberwelt geſchehend, mit den anderen Nebengruppen das gemein, daß ſie eben ſo wie dieſe in keinem an ihnen ſelbſt, ſondern nur für den Beſchauer zur Wirkung kommenden Bezug auf die Haupthandlung ſtehen.

ſie vorübergehend ſind, nicht etwa das Uebergehen in einen von dem vor ihrem Eintreten herrſchenden Zuſtand verſchiedenen zur Folge hätten; vielmehr tritt alsdann wieder genau derſelbe Zuſtand ein, als ob dieſe für den Aufenthalt in der Unterwelt ſo unorganiſche Störung niemals eingetreten wäre — die Strafe währt fort, das ſelige Leben hört nicht auf, Alles iſt wie es vorher geweſen. Sehr ſinnreich hat die Sage dies ſo ausgedrückt, daß beim Hinabſteigen des Odyſſeus in die Unterwelt die Schatten, die ja immer die Sehnſucht nach dem Leben und wär' es auch das elendeſte fühlen, ſich nach dem Blut der geſchlachteten Thiere hindrängen und dieſes zu trinken begehren. Erſt wenn dieſes, nach der Anſchauung des Alterthums der eigentliche Sitz des Lebens und der Seele, in ſie übergegangen und damit ein Stück des erſehnten Lebens ſelber, erſt dann ſind ſie zum wirklichen Verkehr mit dem Lebendigen fähig, denn erſt dann ſtehen ſie mit dieſem gleichſam wieder auf einer Stufe und fühlen wie er den vollen Pulsſchlag des Lebens und die Möglichkeit gleich ihm und mit ihm zu thun und zu handeln. Aber nicht lange kann dieſe Fähigkeit dauern: iſt das künſtliche Leben erſtorben, ſo tritt der alte Zuſtand wieder ein und ihr Treiben iſt nach wie vor daſſelbe. Unternimmt es nun wirklich ein Maler die Unterwelt als ſolche darzuſtellen, aber in dem beſtimmten Augenblick, in welchem ein Lebender nicht etwa mit den Göttern der Unterwelt, welche natürlich von all dieſem in keiner Weiſe betroffen werden, ſondern mit den Abgeſchiedenen ſelbſt in Berührung kommt, wie dies nach der Beſchreibung des Pauſanias Polygnot zu Delphi gethan hatte, welcher eben jenes Hinabſteigen des Odyſſeus als bewegendes Motiv des ganzen Bildes benutzte, ſo kann dies nur in der Weiſe geſchehen ſein, daß die vielen dort ausgeführten Geſtalten entweder als aus dem bleibenden Zuſtand herausgetreten und in ſymboliſcher zu Odyſſeus in Bezug ſtehender und durch ihn angeregter Handlung oder aber, noch oder überhaupt von ihm unberührt, in der Ausübung ihres beſtändigen Thuns oder Erduldung ihres beſtändigen Leidens aufgefaßt waren. Während eine ſolche Betrachtung von vornherein die Grenzen beſtimmen kann, in welchen ſich jener bedeutende Künſtler der Natur des von ihm gewählten Gegenſtandes zufolge gehalten haben muß, dient ſie uns zugleich um von anderer Seite die oben S. 29 f. begründete Darlegung neu zu beſtätigen. Nach der von unſerem Künſtler verfolgten Abſicht ſind es nur die Götter der Unterwelt, mit welchen die in ſie Hinabgeſtiegenen ihrem dort verfolgten Ziele gemäß in Berührung kommen. Wie alſo die Abgeſchiedenen jeglicher Art — denn auch die Unterweltsrichter ſind trotz ihrer bevorzugten und einzigartigen Stellung unter denſelben doch nur zu dieſen zu rechnen — ſelbſt von dem Unternehmen jener beiden Heroen direkt ganz unberührt bleiben, ſo konnten ſie, wenn ſie doch mit auf dem Bilde dargeſtellt werden ſollten, nur in ihrem typiſchen Zuſtand aufgefaßt und folglich nicht mit der Haupthandlung durch irgend einen direkten Bezug, den dieſe veranlaßt haben müßte, verbunden werden.

Vorher jedoch erheiſcht die Frage eine Beantwortung, welche von den beiden Ueberlieferungen der den Herakliden gegenüber befindlichen Gruppe ein größeres Anrecht darauf habe eine Copie des vorauszuſetzenden Originals zu ſein und ſomit die Abſicht des urſprünglich ſchaffenden Künſtlers kund zu geben. Es iſt dies nicht leicht zu entſcheiden, da wie wir geſehen beide Auffaſſungen, ſo verſchieden auch die nach ihnen dargeſtellten Perſonen ſind, dennoch in ihrer Wirkung auf den Beſchauer und in dem Ertrag welchen ihre Einzelbetrachtung für die des ganzen Bildes liefert, ſich ſo gut wie gleichſtehen und in Bezug auf die in den Gruppen ſelbſt waltende künſtleriſche Compoſition die eine der anderen kaum nachzuſetzen iſt. Man könnte daher geneigt ſein ſich mit dem der bisherigen Erfahrung, daß das Canoſer Bild durchgängig die treueſte Copie ſei, entſpringenden Schluſſe zu begnügen, daß auch die auf dieſem Bilde vorhandene Gruppe, Elektra mit Oreſtes und Pylades, die auf das Original zurückgehende Auffaſſung darbiete. Allein ein ſolcher nur von außen hergenommener, nicht in der Sache ſelbſt begründeter Schluß kann zwar als Nothbehelf willkommen ſein, wie man ſich denn oft mit einem ſolchen begnügen muß; eine wirklich befriedigende Entſcheidung vermag er jedoch nicht zu geben. Wir müſſen daher weiter forſchen, ob nicht ein Grund in der Zuſammengehörigkeit mit der entſprechenden Gruppe der Herakliden zu finden ſei, was ſich vorausſetzen läßt, da der Maler dieſe beiden ohne Bezug auf einander nicht auf einem und demſelben Bilde an ſymmetriſcher Stelle hat componiren können. Vermögen wir einen ſolchen zu finden und damit in die Motive ſelbſt einzudringen, welche für den Künſtler bei der Conception entſcheidend geweſen ſind, ſo kann das Ergebniß ein wirklich endgültig befriedigendes ſein, weil es ſich nicht auf äußerliche und daher zufällige, ſondern in der Sache ſelbſt liegende, ihr ganzes Daſein bedingende Gründe ſtützt. Wie mir ſcheint, weiſt eine gemeinſame Betrachtung beider Gruppen wirklich einen ſolchen Grund auf. Schon bei der Beurtheilung der Gruppe des Siſyphos und Tantalos hatten wir gefunden, wie der Künſtler die ſcheinbare Wiederholung und Einförmigkeit, welche in der Strafe trotz ihrer äußerlichen Verſchiedenartigkeit doch immer bleiben würde, in ſinnreicher Weiſe dadurch umging, daß er bei den zur Fortdauer der Strafe antreibenden Mächten eine ſchöne Mannichfaltigkeit zu erzielen wußte: die durch äußeren Zwang und die durch eigene innere Noth verurſachte Qual. Denkt man ſich den Herakliden und der Megara die Elektra mit Oreſtes und Pylades gegenüber, ſo entſteht ein ganz ähnliches Verhältniß: äußere Gleichförmigkeit und ſtrenge Symmetrie bei innerer Verſchiedenheit, wo-

durch am meiſten das in jeder größeren Compoſition vom bildenden Künſtler zu Erſtrebende erreicht wird: der für die ſinnliche Erſcheinung, falls ſie dem Auge wohlthun und als Bild beruhigend auf daſſelbe wirken ſoll, unbedingt nothwendige, ſie nach allem außerhalb Befindlichen hin ſcharf abgrenzende Abſchluß, welcher vollkommen nur durch das ſich gegenſeitige Aufwägen der die Compoſition bildenden Figuren ſich erlangen läßt, und der Reichthum der in der ſinnlichen Erſcheinung ausgeprägten Gedanken. Wenn nun in der Gegenüberſtellung der Heraklidengruppe und der des Myrtilos dieſes letztere Moment wohl ebenſo gut enthalten iſt, wie bei der anderen Zuſammenreihung, ſo iſt doch in dieſer das erſtere in weit höherem Grade erreicht. Je eine nach der jedesmal inneren Seite zu ſitzende Frau, je zwei mit ihr vereinigte Jünglinge: eine das Ganze beherrſchende vollkommene Symmetrie. Und doch welche Verſchiedenheit außer dem jeder Gruppe eigenthümlichen Charakter auch in jedem Einzelnen! Dort Mutter, hier Mädchen, dort Knaben, welche eben zu Jünglingen heranreifen und die Waffen noch zu heiterem Spiele gebrauchen, hier Jünglinge, welche ſchon zur That fähig ſind und ſich zu einer furchtbaren vorbereiten. Daß aber eine ſolche Zuſammengehörigkeit, ein ſolches Zuſammenſtimmen verbunden mit planvollem Auseinandergehen viel richtiger dem urſprünglich ſchaffenden Künſtler angehöre als irgend welchem Nachahmer, welcher niemals ſo ſehr in den Geiſt einer Compoſition einzudringen vermag wie es der Künſtler, in welchem ſie entſtanden, ſelbſt geweſen iſt, liegt in der Natur der Sache. Kommt nun zu all dieſem noch der oben als ein für ſich allein nicht genügender zurückgewieſene äußere Grund, daß überhaupt die Ueberlieferung der Canoſer Vaſe die beſte der drei erhaltenen ſei, ſo nehmen wir ihn jetzt als beſtätigenden gerne hinzu und benutzen zugleich dieſes neue Zuſammentreffen deſſen was ſich als das künſtleriſch Beſte herausſtellt mit dem auf dem Canoſer Bild Vorhandenen als den letzten uns durch die Betrachtung des Einzelnen ſich darbietenden Beweis dafür, daß wir wie im Einzelnen ſo auch im Ganzen die auf dieſem Bilde vorliegende Auffaſſung eines uns verſchieden überlieferten Originals als die anſehen dürfen, welche demſelben ſo nahe kommt, wie es überhaupt möglich iſt wenn ein frei geſchaffenes Gemälde auf ein Thongefäß übertragen wird, welches wegen ſeines Stoffes einer wenn auch verhältnißmäßig vorzüglichen, der eigentlichen Malerei jedoch immerhin nur untergeordneten Technik fähig iſt und zugleich durch den in ſeiner Geſtalt und Größe gegebenen, nicht unabhängig davon und in einer der Sache am beſten entſprechenden Weiſe zu wählenden Raum nur beſchränkend wirken kann.

Wenn wir nun zur Betrachtung des ganzen Bildes und zur Ergründung des aus dieser reichen Zusammenstellung einzelner in ihrem Wesen wie in der Art ihres Auftretens so verschiedenartiger Personen und Gruppen übergehen, so ist es zunächst offenbar, daß die eigentliche schöpferische That des Künstlers, aus welcher sich dann weiter alle Einzelheiten entwickelten, die durch keine Sage und keine Ueberlieferung verkündete gleichzeitige Hinabführung und Gegenüberstellung des Orpheus und des Herakles in der Unterwelt ist. Je verschiedener diese Heroen selbst sind, je schroffer sich die Beweggründe gegenüberstehen, durch welche sie dorthin geführt werden, desto auffallender ist diese Nebeneinanderreihung, desto mehr muß aber auch gerade hierin der leitende, das ganze Bild beherrschende Gedanke liegen. Und dieser ergiebt sich, wie es bei einem guten Bilde der Fall sein muß, durch nähere Betrachtung leicht aus diesem selbst. Orpheus wird durch den Schmerz seiner Seele in den Hades getrieben und sucht durch Austönen desselben wiederum das Herz der Unterweltsherrscher zu bewegen: mild wie er selbst ist, gebraucht der fromme Sänger kein anderes Mittel um zu rühren als die milde Macht des Gesanges. Aber seine weiche Seele, welche hier den Sieg erringt, wird zugleich seine Verderberin: nicht stark genug, der mächtigen Sehnsucht nach der geliebten, ihm nach dem Worte des Gottes folgenden Gattin zu überwältigen, aber auch nicht stark genug, um jeden Zweifel an diesem göttlichen Ausspruch niederzuschlagen, blickt der Unselige trotz dem Verbot zurück, um sein geliebtes Weib vor ihrem Entschwinden noch deutlich genug zu sehen und dadurch die Wahrheit, zugleich aber auch die Strenge des Unterweltsgottes zu empfinden, welcher sich nicht zum zweiten Mal wird erbitten lassen, so daß Orpheus endeloser Klage und untröstlicher Verzweiflung hingegeben bleibt. Entrollt sich bei der Betrachtung des hier gewählten Moments ganz unfehlbar vor dem kundigen Beschauer dieser das hier gewagte Unternehmen ganz abschließende und zu einem vollen den ganzen Menschen erfassenden Ereigniß abrundende Blick in die Ferne und entsteht dadurch das schmerzliche Gefühl der hoffnungslosen Vergeblichkeit eines höchsten und nicht zu verwerfenden Bestrebens, welches zugleich von den reinsten Mitteln unterstützt ist, so muß diese Empfindung noch vergrößert werden, wenn man unmittelbar daneben sieht, wie die rohe Gewalt einen viel glücklicheren, sein endliches Ziel wirklich erreichenden Sieg zu erringen versteht. Denn Herakles denkt nicht daran lange zu bitten: der Kraft seiner Muskeln darf er noch sicherer vertrauen als Orpheus der Kraft seiner Töne. Zwang, von außen auf ihn lastender Zwang,

kein heiliges Bedürfniß des Herzens iſt es, was ihn zu ſeiner That treibt, und Zwang iſt, was ihn ſein Unternehmen durchführen und die ihm auferlegte Aufgabe vollenden läßt. Und während jener einſam und ohne von Außen nahende Hülfe in den Hades hinabſteigt und ſich erſt dort durch ſein frommes Saitenſpiel in der Perſephone einen göttlichen Schutz erwirbt, geleitet von Anfang an — denn der Oberweltsgott wäre nicht dort, wenn er nicht mit dem Helden hinabgeſtiegen wäre — den Herakles der Götterbote Hermes, welcher ſonſt nur die Geſtorbenen hinabführt, nun aber auch dem Lebenden den gefährlichen Weg bahnt. Trotzdem hierdurch ſeine kecke That wie geheiligt erſcheint, wie er ſie ja auch nicht aus eigenem Uebermuth verübte, ſo bleibt ſie dennoch immer ein Frevel, welcher geſühnt werden muß; denn erſt durch dieſe Sühne erhält die hier auf der Höhe der Entſcheidung und des nahenden Sieges gezeichnete Handlung ihren vollgültigen Abſchluß. Weil aber eine ſolche Sühne nicht aus dem dem Herakles eigenthümlichen Charakter, nicht aus ſeinem inneren Weſen entſpringen kann, wie es bei Orpheus der Fall iſt, deſſen hier von ihm unternommene und im Bilde gleichfalls auf die Höhe der Entſcheidung geſtellte That, zuſammengenommen mit ſeinem Charakter, den Keim zur weiteren Entwickelung in ſich ſelbſt trägt, vielmehr von Außen kommen muß, ſo vermag auch die Hinweiſung auf dieſelbe nicht ſchon in der Perſon des Herakles zu liegen, ſo daß ſich ſchon aus ſeiner Eigenthümlichkeit und der Handlung in welcher er dem Beſchauer vorgeführt wird, dieſem des Helden weiteres die momentane Handlung zu einem Ereigniß abſchließendes Schickſal ſicher ergeben müßte. Dazu kommt daß ſich der Künſtler zwar für das Verſtändniß des Ganzen ſowohl wie alles Einzelnen auf die ſeinem Volk in dem Gebiete, welches er aus dem Leben herausgreift und für ſeine Schöpfung anwendet, geläufige Denkweiſe als das Fundament verlaſſen darf, ohne deſſen Vorausſetzung er weder ein Verſtehen ſeiner Abſichten erwarten noch überhaupt für andere als für ſich ſchaffen könnte; wo er jedoch ſelbſt fortbildend in jene Denkweiſe eingreift oder auch nur eine ungewöhnlichere Seite derſelben hervorhebt, ſo darf er einen deutlichen Ausdruck hiervon in ſeinem Werke nicht verabſäumen. Bei Orpheus konnte daher der Künſtler den Abſchluß ſeines Unternehmens dem Beſchauer überlaſſen, bei Herakles mußte er das ihm von Außen drohende Geſchick auch äußerlich andeuten und zwar um ſo mehr als er hierin einen wohl nur ſeltener betretenen Weg einſchlug, alſo den Wanderer, den er zum Folgen eingeladen, nicht ohne Wegweiſer laſſen durfte. Somit mußte er in das Bild ſelbſt einen Hinweis,

deſſen Träger nur Menſchen ſein können wenn das Bild wirklich das Leben malen und nicht in eine todte, dem Leben und ſeinem durch Thaten ſich vollendenden Verlauf fremde Symbolik*) verfallen will, auf das noch in der Zukunft liegende Schickſal einflechten, und da dieſes ſelbſtverſtändlich nur in der Oberwelt, wohin der ſicher ſiegende Herakles eben im Begriff iſt zurückzukehren, ſich entwickeln kann, ſo lag gerade hierin für den Künſtler ein Grund, den Beſchauer einen Blick in die Oberwelt und einen mit der That in der Unterwelt gleichzeitigen Vorgang thun zu laſſen, um durch die bei einer gemeinſamen Darſtellung auf demſelben Bilde nothwendig vorauszuſetzende innere Verknüpfung der als gleichzeitig dargeſtellten, nur an verſchiedenen Orten vor ſich gehenden Handlungen und durch die Wahl der ſie ausführenden und offenbar zu einander in Bezug ſtehenden Perſonen dem Beſchauer den nothwendigen Schluß ſo weit an die Hand zu geben, daß er deſſen Ausdruck und Wortlaut ſelbſt ſuchen, den daraus entſpringenden Eindruck voll und ohne durch überflüſſige Umwege geſtört zu werden leicht empfinden könne. Hätte der Künſtler dies dadurch zu erreichen geſucht, daß er auf der Oberwelt einen ſpäteren Zeitpunkt, welcher die bereits erfolgte Entwicklung zeigte, dargeſtellt hätte, ſo wäre er in einen Fehler verfallen, welcher gegen das Grundgeſetz der bildenden Kunſt, daß ſie nur einen Moment und natürlich für alle von einem Bild umfaßte Perſonen denſelben Moment darſtellen könne, hart verſtoßen hätte. So zeigt ſich in der Vermeidung dieſes bei der Wahl des verſchiedenen Ortes und bei der Abſicht, welche mit jener Hinweiſung in die Ferne erreicht werden ſollte, ſo nahe liegenden Fehlers der Wahl einer gleichfalls verſchiedenen Zeit wiederum der denkende Künſtler, wie wir ihn in dieſer Compoſition durchgängig angetroffen haben. Aus der Nothwendigkeit eines ſolchen Hinweiſes auf die Oberwelt ergiebt es ſich, wie die wirkliche Ausführung einiger Scenen aus derſelben auf einem Bilde, das ſonſt nur in der Unterwelt ſpielende Scenen giebt, auf keiner Laune des Künſtlers, ſondern auf einem durchdachten nothwendigen inneren Zu-

*) Die Symbolik hat ihren vollberechtigten Platz nur in der typiſchen Darſtellung, welche das innere Weſen, ganz abgeſehen von ſeiner Erſcheinung in einer beſtimmten Zeit, ausprägen will. Je geringer die Fähigkeit iſt dies durch die reine Form zu thun, deſto bedürftiger iſt der Künſtler eines ſolchen Nothbehelfs, daher denn auch die Symbolik vorzüglich im Beginne der Kunſt vorkommt, in den höchſten Darſtellungen typiſcher Kunſt ſehr zurückgedrängt wird, von Neuem jedoch wieder aufwuchert wenn in irgend eine Weſenheit eine ſolche Fülle von Eigenſchaften hineingeheimnißt wird, daß ihrer nur die ausgebildeteſte Zeichenſprache, niemals aber ſelbſt der höchſte Grad tüchtiger Kunſtfertigkeit Herr werden kann.

ſammenhang des ganzen Bildes beruht. Somit beſtätigt dies die oben von ganz anderer Seite her wirklich für zwei Scenen in Anſpruch genommene Beſonderheit des Ortes; denn daß, ſobald überhaupt Scenen aus der Oberwelt hier vorhanden ſein ſollen, dies nur die bereits oben als ſolche erkannten der Megara und der Elektra ſein können, iſt ſelbſtverſtändlich. So benutzte der Künſtler den ihm nach einer vollſtändigen und allſeitigen Charakteriſirung des Hades als des bedeutſamen Hintergrundes des Hauptbildes noch oben übrig bleibenden freien Raum, um in überraſchender geiſtvoller Weiſe den Blick des Beſchauers über den bisherigen engen Raum hinauszuführen und damit dem ganzen Bild einen bedeutungsvollen Abſchluß zu geben. Denn während Herakles in der Unterwelt ſein keckes Unternehmen zu Ende führt, läßt uns jener zugleich das ſtille friedliche Daſein ſeiner Familie ſchauen, was Niemand thun kann, ohne von dem Gedanken beſchlichen zu werden, daß dies ſchöne Bild des Glückes bald von der durch die zürnende Gottheit verhängten Wuth des eignen Vaters zerſtört und ein um ſo jammervolleres Ende finden werde, je blühender und lebensfriſcher es hier gemalt iſt. Und wie ſchwer wird der Vater ſelbſt dadurch geſtraft, wenn er, aus ſeinem Wahnſinn wieder erwacht, ſein beklagenswerthes Thun, den von ihm ſelbſt herbeigeführten Tod ſeiner Kinder, ja ſelbſt ſeiner Gattin erblickt! Denn von den ſtets im Wechſel begriffenen, immer nach Zeit, Ort und Bedürfniß ſich willig umgeſtaltenden Sagen hat gewiß der Künſtler die uns von dem ſpäteren Mythologen Hygin (Fab. 32) gleichfalls aufbewahrte Wendung befolgt, daß den Herakles erſt nach dem Heraufholen des Kerberos aus der Unterwelt der Wahnſinn ergriffen und er in dieſem Weib und Kind getödtet habe. Jedenfalls aber konnte dem Griechen, ſelbſt wenn er dieſe That, wie es uns ſonſt als gewöhnlichere Annahme berichtet wird, vor das Hinabſteigen in die Unterwelt zu ſetzen pflegte, der hier gemeinte Bezug gar nicht entgehen: eine Zuſammenſtellung der Megara und ihrer Söhne mit dem Herakles, in welcher Situation er auch auftreten möge, mußte ganz naturgemäß an das traurige Schickſal dieſes Weibes des Herakles erinnern — war es doch das einzig Wichtige was die Sage überhaupt von der Megara und ihren Kindern zu erzählen wußte! Und ein Grieche hat ſich gewiß nie den geringſten Skrupel gemacht einem Kunſtwerk zu Liebe die ihm geläufige Wendung der Sage aufzugeben und eine andere dort befolgte zu adoptiren, am allerwenigſten aber, wenn die Schwierigkeit in einer ſubtilen Chronologie lag, welche die Sage nie ernſt nimmt, mit welcher ſie vielmehr ein oft recht muthwilliges, jedoch keineswegs ſtörendes

Spiel treibt, ſo lange ſie nämlich noch unter den Menſchen lebendig umgeht und noch nicht in den Büchern erſtarrt und in Syſteme, von denen ſie ſelbſt nichts wußte, gebannt iſt.

Hatte der Künſtler einmal den Schleier von der Oberwelt weggezogen, ſo erheiſchte es, wie oben beſchrieben, der Charakter eines ſo reichhaltigen, in verſchiedene Gruppen getheilten Bildes, daß auch dieſe Seite eine gewiſſe Selbſtändigkeit und Vollſtändigkeit erhalte, ebenſo wie eine ſolche für die Charakteriſirung der Unterwelt erforderlich war. Zugleich aber verlangte es die hier überall hervortretende Symmetrie ſo wie die jedes echte Kunſtwerk durch alle ſeine Theile beherrſchende Harmonie, daß der noch freie Raum überhaupt ausgefüllt werde, daß dieſes aber in einer der entſprechenden Gruppe parallel laufenden, in der Gleichartigkeit jedoch die Mannichfaltigkeit bewahrenden Weiſe geſchehe. Einer Scene aus der Oberwelt kann nur eine eben ſolche gegenübertreten, denn zuerſt muß bei ſolchen Gegenüberſtellungen der allgemeine Charakter ſtrenge gewahrt werden: wie bei Siſyphos und Tantalos Frevel dem Frevel, bei den Seligen und den Richtern Gerechtigkeit der Gerechtigkeit, in unter einander verſchiedener Art des Auftretens, entſprach, ſo hier dem für dieſe oberſte Reihe im Verhältniß zu dem übrigen Bild Charakteriſtiſchſten, dem Angehören der Oberwelt gleichfalls ein Angehören der Oberwelt. Auf Grund dieſer allgemeinen Gleichartigkeit muß ſodann die Mannichfaltigkeit eintreten, und nun wäre die Oberwelt ſchlecht charakteriſirt, wenn einer, für ſich genommen, nur Glück athmenden Gruppe nicht eine ſolche ergänzend gegenüberträte, in welcher das Böſe ſchon ſeine ganze Macht entfaltet hat. So erhöht die verhängnißvoll aus ſich ſelbſt Unheil und Verbrechen brütende Verſammlung zur Rechten das Mitleid für die in ſich ſelbſt ſo glückliche, nur von Außen bedrohte friedliche Gemeinſchaft auf der anderen Seite. Mußte ſodann gewählt werden, welche von beiden Gruppen zur Rechten, welche zur Linken ſolle zu ſtehen kommen, ſo war gewiß dies von Entſcheidung, daß durch die Stellung der Reinen über den Seligen angedeutet würde, wie den unſchuldig Getödteten einſt deren Loos werde zu Theil werden, wie aber für die Frevler durch ihre Stellung über den Richtern die Vergeltung gewiß, die Strafe unabwendbar ſei.

Es könnte ſich nun der Zweifel regen, ob der Künſtler auch ein Recht hatte, den Oreſtes der Megara und damit dem Herakles, und dieſen wiederum dem Orpheus als gleichzeitig gegenüber zu ſtellen; allein abgeſehen von der bereits oben bemerkten leichten Wandelbarkeit in der Chronologie der Sage, behält auch hier der Ausſpruch des Ariſtoteles

Recht, daß die poetiſche Wahrheit wichtiger ſei und mehr Werth habe als die hiſtoriſche: denn dieſe bezieht ſich nur auf den einzelnen Fall, jene aber auf das Allgemeine, den bleibenden Inhalt alles menſchlichen Fühlens und Denkens, für welches der Dichter den einzelnen Fall nur zum Träger macht. Sobald alſo der einzelne Fall in ein Kunſtwerk aufgenommen und von dem dieſem eigenthümlichen Geiſt durchdrungen iſt, tritt die Allgemeingültigkeit der von ihm vertretenen Seite des menſchlichen Lebens in den Vordergrund. Denn in dieſer liegt die bleibende Bedeutung eines jeden Kunſtwerkes, welches uns niemals als Wirklichkeit, ſondern mit dem in uns lebendigen vollen Bewußtſein ſeiner Bildlichkeit gegenüberſtehen ſoll, und dieſe hat nur dann Anſpruch auf das Recht einer dauernden Exiſtenz, wenn ſie in ihrer ſich immer gleich bleibenden Geſtalt den Typus irgend einer ſich ebenfalls gleich bleibenden und darum der Menſchheit angehörenden Seite des menſchlichen Lebens zu bieten vermag. Der einzelne hiſtoriſche Fall dagegen hat zwar die Wirklichkeit vor dem Werke der Kunſt voraus, bleibt aber ſo lange nur ein Ereigniß für den einzelnen Menſchen, bis ſich ſeiner die Kunſt bemächtigt und er Folie eines ihrer das Weſen der Menſchheit ausſprechenden Werke wird; dies nun in einer der Idee des Ganzen eines ſolchen gemäßen Weiſe zu thun d. h. das Einzelne danach umzugeſtalten oder in eine größere Compoſition einzureihen, bleibt das unbeſtreitbare Recht der Kunſt, da ſie den geringen, weil nur das Einzelne betreffenden Verluſt an Wirklichkeit durch eine für das Allgemeine gewonnene Wahrheit und dem Ganzen zu Gute kommende Gültigkeit reichlich zu erſetzen vermag. Im Beſonderen ein Recht der bildenden Kunſt bleibt nun die Aufhebung des Zeitunterſchiedes, indem ihr als Erſatz für die andererſeits an ihr haftende Feſſel der Darſtellung nur eines Momentes die Unabhängigkeit von der Zeit überhaupt zu Theil wird, jedoch nicht in unbeſchränkter Weiſe; denn wenn ſie auch einem bedeutenden Gedanken zu Liebe auf einem Bilde Perſonen aus der verſchiedenſten Zeit vereinen kann, ſo darf ſie dennoch der mit der Zeit enge verknüpften Anſchauung der Menſchen nicht ſo ſehr in's Geſicht ſchlagen, daß ſie die, verſchiedenen Epochen angehörenden Menſchen unmittelbar durch die der bildlichen Darſtellung mehrerer Perſonen unvermeidliche Handlung verknüpfte. Vielmehr wird ſich für alle derartigen Compoſitionen, welche zu dem immerhin kühnen Mittel der Vereinigung von Menſchen aus verſchiedenen Zeiten greifen und deren Gattung durch das hier beſprochene Bild ſo vorzüglich vertreten iſt, das Geſetz aufſtellen laſſen, daß zwar die Mehrzahl der Perſonen nothwendig Handlung erheiſche, daß

aber eine Verſchiedenartigkeit in dem Zeitalter der auf einem Bilde dargeſtellten Perſonen eine Zertheilung in Gruppen bedinge, welche nicht durch Handlung unmittelbar in einander eingreifen dürfen, vielmehr ihre Einheit in einem das ganze Bild beherrſchenden, ſich in der Hauptgruppe concentrirenden Gedanken finden, welcher wiederum für die beſondere Bildung jedes einzelnen und in ſeinem Erſcheinen nur durch den von ihm dem Ganzen geleiſteten Dienſt berechtigten Theils maßgebend iſt. Stimmt dies nicht mit neueren Compoſitionen dieſer Art, ſo liegt der Grund darin, daß in dieſen der abſtracte Gedanke, ſtatt hinter der in ungeſchwächter Lebensfülle erfaßten, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit als wäre ſie nur um ihrer ſelbſt willen da, bis in das Einzelnſte entwickelten Erſcheinung zu ſchlummern, dem Weſen der Kunſt entgegen vielmehr mit vollem Bewußtſein in den Vordergrund tritt, daß ſie alſo ähnlich wie es die Allegorie verſucht, unmittelbar einen Gedanken ausdrücken wollen ſtatt eine Sache, aus welcher ſich jener dem ſinnigen Beſchauer als Folge ergiebt. Denn wenn es auch der das ganze Werk beſeelende Gedanke iſt, welcher je nach ſeiner Tiefe der Schöpfung Bedeutung verleiht, ſo liegt es doch im Weſen der Kunſt und der von ihr bedingten ſinnlichen Erſcheinung, daß im Künſtler nicht der abſtracte Gedanke zuerſt als ſolcher fertig iſt und ſich alsdann die Form ſucht, in welche er einſtrömen möchte, ſondern daß der Gedanke ſogleich verkörpert und als Form, aus welchem Kreiſe unſerer Sinnlichkeit ſie auch immer genommen ſei, entſteht und mit ihr wächſt und ſich fortbildet, ſo daß fortwährend beide, Gedanke wie Geſtalt, auf jeder höheren oder geringeren Stufe der Bedeutſamkeit des Werkes ſich entſprechen und einander decken.

Dieſes Verhältniß der Form zum Gedanken iſt um ſo wichtiger als gerade hierin das der Kunſt überhaupt eigenthümliche beruhigende und verſöhnende Element liegt, auf welchem vorzüglich ihre hohe Bedeutung für das menſchliche Gemüth beruht. Denn daß es bereits im Stoff vorhanden ſei, läßt ſich keineswegs überall und am wenigſten bei den großartigſten Werken der Kunſt nachweiſen. Da dieſe ſich das Leben ſelbſt zum Vorbild nimmt, ſo iſt es natürlich, daß ſie auch den räthſelvollſten und bedeutſamſten Gehalt des Lebens, das in dieſem überall vorhandene Leiden und zwar in um ſo größerer Ausdehnung je mehr das Bewußtſein davon mit all dem daraus entſpringenden Reichthum von zweifelnden, das Weltganze in die Betrachtung hereinziehenden Fragen wach wird, zu ihrem Gegenſtande macht, wie es vornehmlich die Trägödie thut, die eben darum eine ſo hohe Stufe unter den Schöpfungen der Kunſt

einnimmt. Hier gewährt der Ausgang der Handlung, der durch den Stoff gebotene Abſchluß, nur die ſehr relative Beruhigung daß der Verlauf ein durchaus nothwendiger war und, wie die Verhältniſſe lagen, kein anderer ſein konnte, und daß der Tod eine Ruhe gewährt, wie ſie dem Leben fremd iſt, wie man ſie aber oft als das einzige Rettungsmittel aus demſelben und ſeinen Qualen wünſchen muß: eine wirkliche Befriedigung iſt das jedoch nicht. Und auch das Suchen nach dem Vorhandenſein gerechter Vergeltung und demnach endlicher Ausgleichung vermag nicht auszukommen, wie denn ſelbſt die ſpitzfindigſte Gerechtigkeitsſüchtelei in einer Desdemona, einer Ophelia, einem Arthur im König Johann niemals eine ſolchen Ausgangs und ſelbſt nur dieſes Namens werthe Schuld entdecken wird; mit der Schuld fällt aber auch die Vergeltung. Faſt noch furchtbarer und für den ganzen Weltenlauf noch räthſelhafter wird das Unheil, wenn es nicht wie dort in der Leidenſchaftlichkeit, Verblendung und Ungerechtigkeit eines Einzelnen, ſondern wie bei dem König Oedipus, bei Cordelia, bei Thekla in den äußeren Verhältniſſen liegt, welche erbarmungslos über die Menſchen wegſchreiten und wenig danach fragen, ob ein Einzelner dabei zertreten werde. Somit muß das verſöhnende Element, welches dennoch keine Verzweiflung an der Welt aufkommen läßt, wohl aber der Grund eines das Herz zu raſcherem Pulsſchlag treibenden Wohlgefallens der Beſten an ſolchen Bildern des Lebens iſt, vielmehr in dem eigenthümlichen Gewande liegen, unter welchem das Leiden auftritt, nämlich der künſtleriſchen Form. Und ſo iſt es auch; denn dieſe ſelbſt entſpringt aus einem ahndenden Bewußtſein von der Möglichkeit eines beſſeren, nur auf harmoniſcher Ordnung, welcher Art ſie auch ſei, gegründeten Zuſtandes, wie ſie in der künſtleriſchen Form an der ſie charakteriſirenden Geſetzmäßigkeit erſcheint. Prägt dieſelbe nun ſchon gerne ihr königliches Siegel der Seite des menſchlichen Lebens auf, welche durch das in ihr wohnende Glück am Meiſten ſich einem ſolchen Zuſtand nähert, indem ſie dadurch deſſen Schönheit noch erhöht und ihn zu einem ganz reinen erhebt, um wie viel lieber muß ſie es bei der anderen Seite thun, welche ihr zunächſt zu widerſtreben ſcheint und deren Trauriges aufzuheben ſie am meiſten bemüht ſein muß; je mehr es ihr aber gelingt ſie zu beherrſchen und ihr dadurch ihre Furchtbarkeit zu nehmen, um ſo ſtolzer und gewaltiger zeigt ſich gerade hierin die Macht der Kunſt, da ſie nicht nur wie bei dem ſchroffen Gegenſatz, welchen das reine Bild der erſten Art dem wirklichen Leben gegenüber aufweiſt, als liebliche Täuſcherin, ſondern als erhabene Tröſterin und Ueberwinderin der ſchweren Seite des Lebens

einem Jeden erſcheint; denn Jeder trägt Leid, wenn es auch nicht bei Jedem ſo concentrirt erſcheint wie es ſein muß um, zur Folie eines Kunſtwerks geworden, in weiterem Kreiſe ſo genügendes Intereſſe zu erwecken, daß es bedeutend anzuregen vermöge. Wunderbar freilich bleibt dabei wie es ſo häufig ſtatt im Zuſammenhang mit dem All empfunden und danach beurtheilt zu werden, nur als Einzelheit gefühlt und darum auch um ſo viel leichter ertragen und überwunden wird. Deswegen gelangt aber auch ſelten genug dieſe durch Erkenntniß gewonnene Bedeutung der Form zum Bewußtſein und wird demgemäß für einen Schluß auf das Weltganze benutzt. Viel häufiger und wenigſtens für den Augenblick nicht weniger mächtig wenn auch von geringerer bleibender und für alles Thun und Denken nutzbar werdender Weiſe wirkt ſie auf das für ſolche Art Offenbarung überhaupt empfängliche Gemüth, welches gleichſam potenzirt und durch das reine Anſchauen des Bildes erhoben wird, indem es ſich in einer wenn auch noch ſinnlichen doch in weit höherem Grade als es jedes Leben ſelbſt zu ſein vermag durchgeiſteten Sphäre wiederfindet. Dies iſt es was unwiderſtehlich und immer von Neuem den Menſchen wieder vom wirklichen Leben weg zur Bildlichkeit der Kunſt hinreißt und in ihm je nach dem Grade ſeiner Empfänglichkeit alle Stufen des Wohlgefallens bis zur Begeiſterung, des unbewußten dennoch aber wohlthuenden Empfindens eines göttlichen Gehaltes bis zur klar bewußten Hingebung an das aller Kunſt entſtrahlende überſinnlich Göttliche, wach werden läßt. Kein unterhaltendes Spiel iſt ja die Kunſt, ſie trägt eine größere, bleibende Realität in ſich. Denn die Kunſt iſt nur eine Kehrſeite der Religion, beide aber die ewig erneuten, nur in der Richtung ihres Weges auseinandergehenden Verſuche, das Göttliche wirklich dem irdiſchen Daſein zu verweben und dieſes dadurch aus ſeiner Hülfsbedürftigkeit thatſächlich zu erheben: während die Religion in der höchſten Art ihrer Erſcheinung, im Myſticismus, ſich an die überſinnliche Seite des Menſchen wendet, ihn ganz zu ihr hinüberzuflüchten und durch Vergottung ſeines irdiſchen Weſens die Sinnlichkeit von ihm abzuſtreifen bemüht iſt, verſucht es umgekehrt die Kunſt das Göttliche aus ſeiner unfaßbaren Ueberſinnlichkeit herabzulocken und in ihm entſprechende ſinnliche Formen *) zu

*) Da dieſe der in uns zur Erfaſſung des überſinnlichen Göttlichen fähigen Seite nur durch das Medium der verſchiedenen zur Aufnahme und Verarbeitung aller Erſcheinung beſtimmten Sinne geſchehen, ein Ueberſinnliches aber durch die Sinnlichkeit niemals ganz adäquat aufgefaßt werden kann, ſo folgt hieraus manche Beſchränkung, zunächſt daß die Kunſt, ob zwar ihrem Weſen nach nur eine, ſich dennoch da ſie ſich

bannen, die ihr Vorbild freilich nur in der ſinnlichen Welt der Erſcheinung haben, dennoch aber in der Kunſt verklärter erſcheinen, als ſie irgendwie die Natur ſchaffen könnte. Und dieſer göttliche Gehalt der Kunſt kehrt in allen ihren Gebilden wieder, auch in jenen, welche in dem Gegenſtand ihrer Darſtellung keine Spur deſſelben zeigen: er lebt jedoch in der denſelben geſtaltenden Form. Während ſo Religion und Kunſt ein wirkliches neugeſchaffenes Leben geben, dieſe nur im Bild, jene dagegen in der Wirklichkeit ſelbſt, beide jedoch auf dem aus dem eigenen Innern geſchöpften Glauben an die unbedingte Nothwendigkeit irgend welcher Erlöſung wurzeln — denn der nie erlöſchende Drang nach einer ſolchen iſt der letzte Grund dieſer beiden und läßt ſie niemals untergehen —: ſteht durch ihre auch die Weſenheit dieſer beiden umfaſſende Betrachtung die auf dem Wege der Erkenntniß nach der begrifflichen Erfaſſung der Welt ſtrebende Philoſophie zunächſt über ihnen, wird ſich aber nur dann dieſen Platz behaupten können, wenn ſie das ihr gewordene Erkennen und Wiſſen gleich jenen mit dem Leben zu verſchmelzen und für dieſes praktiſch wirkſam zu machen vermag.

Aber nicht nur die Tragödie kann den Ausgangspunkt einer ſolchen Gedankenreihe bilden — und nur im Zuſammenhang mit dem Ganzen gewinnt die Kunſt ihre volle Bedeutung für das Leben und hört vollſtändig auf in der Ausübung ſowohl wie im Genuſſe ein liebliches Spiel ohne tiefere Befriedigung zu ſein —, ſondern auch die bildende Kunſt, welche zu allen Zeiten reich an der Erfaſſung tragiſcher Stoffe war, am meiſten freilich ſeit das Leiden noch überdies durch die Religion verklärt wurde. Wie jedoch bereits auch das griechiſche Alterthum dieſen Stoff gerne ergriff und ihn uns noch jetzt in trefflichen Werken ſeiner Skulptur bewahrt hat, ſo haben wir gewiß auch alles Recht anzunehmen, daß es in der bei den Griechen ſo ſehr blühenden Malerei nicht weniger der Fall geweſen ſei, daß auch dieſe Seite der Kunſt von wirklich bedeutenden Menſchen, die allein Schöpfer gedankenſchwerer Kunſtwerke zu ſein vermögen, werde bearbeitet worden ſein. Und ſo iſt denn auch von dieſem Geſichtspunkte aus betrachtet unſer Bild nicht unwürdig einer großen Zeit und eines großen Meiſters. Es iſt reich an tragiſchem Inhalt: neben dem

---

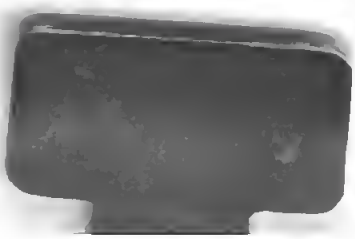
ihrem Begriffe nach der ſinnlichen Erſcheinung bedienen muß, ſich jeden Stoffes, welcher auf die Sinnlichkeit wirkt, bedienen wird, wenn es auch nur einzelne auf eine beſondere Seite derſelben jedesmal am Reinſten wirkende ſind, welche „die Künſte" auf eine beſtimmte Zahl begrenzt haben; ſodann aber daß niemals ein einzelnes Kunſtwerk die volle Weſenheit des Göttlichen zu geben vermag.

Schickſal des Orpheus iſt das des Herakles, für ſich betrachtet, nicht weniger ergreifend. Den Raub an der Unterwelt muß er vollziehen, denn er iſt durch eine traurige Fügung in unwürdige Feſſeln gebannt; die Ermordung ſeiner Gattin und Kinder iſt troſtlos, das Geſchick des Oreſtes iſt jammervoll wie das ſeines ganzen unglückſeligen Stammes — ſelbſt in der Unterwelt zeigen ſich neben dem Bilde der Seligkeit Bilder der Verdammniß, hier um ſo trauriger, als dieſer Zuſtand ein unabänderlicher und ewiger iſt. Da naht der Künſtler, umkleidet ſie alle mit ſchöner Geſtalt, haucht in ſie den Geiſt der Harmonie, fügt ſie zu einem neuen ſinnvollen Ganzen und erweckt den wohlthuenden Eindruck und die freudige Empfindung des Sieges lichter Ordnung über chaotiſche Verwirrung. Was iſt natürlicher als daß unſer Herz dabei höher ſchlägt und freudiger die Gewißheit einer wie hier im Bild ein herausgeriſſenes Stück des Lebens, ſo einſt das Leben ſelbſt umſpannenden Erlöſung fühlt? Dennoch aber darf nicht vergeſſen werden, daß dies Gefühl ein durchaus ſubjectives iſt und daß wir, ſo tief es auch im Menſchen überhaupt, nicht nur in dieſem oder jenem einzelnen, begründet iſt, dennoch keinen Grund beſitzen, welcher anzunehmen zwänge, daß dieſer ſubjectiven Erkenntniß die Realität entſpreche, daß alſo das der Kunſt wie der Religion zu Grunde liegende Gefühl ſtatt auf eine der menſchlichen Natur entſpringende und vielleicht nur auf Täuſchung beruhende Beſonderheit derſelben auf einen objectiven realen Vorgang hinweiſe — freilich aber auch keinen Grund, welcher uns verböte einen ſolchen Schluß aus unſerer Subjectivität heraus auf das wahrhaft und an ſich Seiende zu machen, wenn wir nämlich unſerem Erkenntnißvermögen nicht überhaupt die Möglichkeit einer Erfaſſung des an ſich Seienden abſprechen und es auf die Erfaſſung der Erſcheinung beſchränkt glauben wollen: was als das Problem vom Verhältniß des Idealen zum Realen zu endgültiger Entſcheidung der Philoſophie noch immer anheimgegeben bleibt.

3

A Schütze in Stein gest. Berlin.

Digitized by Google



Digitized by Google